

VERDAD Y NACIONALISMO
SEGÚN HONORIO BUSTOS DOMECQ
Y BENITO SUÁREZ LYNCH

HOJAS DE FILOLOGÍA
1

Instituto de Investigaciones Filológicas

SONJA STAJNFELD

VERDAD Y NACIONALISMO
SEGÚN HONORIO BUSTOS DOMECQ
Y BENITO SUÁREZ LYNCH



Universidad Nacional Autónoma de México
México, 2017

El presente trabajo es el producto de la investigación realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales otorgado por la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Primera edición: 2017

Fecha de término de la edición:

D.R. © 2017

Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán,
C.P. 04510. Ciudad de México

Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva s.n.
Ciudad Universitaria
iifilologicas.unam.mx

Departamento de publicaciones del IIFL
Tel. 5622-7347, fax 5622-7349

ISBN 978-607-02-9549-2

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

7 EL MARCO DE LA VERDAD Y EL NACIONALISMO

27 PRIMERA PARTE

VERDAD SEGÚN HONORIO BUSTOS DOMEcq Y BENITO SUÁREZ LYNCH

La ironía y la verdad en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*

Consecuencias de la verdad en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*:
el artificio del asesinato

Eclosión de la verdad

Potencia de la verdad múltiple

93 SEGUNDA PARTE

NACIONALISMO SEGÚN HONORIO BUSTOS DOMEcq Y BENITO SUÁREZ LYNCH

La muerte del significado: exponiendo el absurdo
del nacionalismo

Instituciones: la Asociación Aborigenista Argentina
y el Instituto de Filología

Personajes: Marcelo Frogman, Gervasio Montenegro,
Le Fanu y Shu T'sun

Xenofobia y antisemitismo

Nacionalismo es juego

Monstruo de la ideología

149 PLAGIO DE LA VERDAD Y EL NACIONALISMO
(A MANERA DE EPÍLOGO)

163 BIBLIOGRAFÍA

EL MARCO DE LA VERDAD Y EL NACIONALISMO¹

Adelma Badoglio, la educadora que abre *Seis problemas para don Isidro Parodi* con una semblanza —“silueta”— de Honorio Bustos Domecq, alude, refiriendo los títulos de sus obras, a dos pilares —*ideologemas*²— que exploraré en las siguientes páginas: el nacionalismo y la verdad. Son una intersección, principalmente ideológica, que atraviesa paradigmáticamente los textos que firma Honorio Bustos Domecq y, en calidad del discípulo, quien generalmente hereda la estética de su maestro, Benito Suárez Lynch, el

.....

¹ Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Becas Posdoctorales otorgado por la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² Se refiere al término de Medvedev/Bajtín según el cual el producto ideológico o *ideograma* “es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado” (Mijail Bajtín [Pavel Nikolaevich Medvedev], *El método formal de los estudios literarios*, Tatiana Bubnova, trad., Madrid, Alianza editorial, 1994, p. 48); el empleo del término responde a la necesidad argumentativa, puesto que el punto de partida para el presente estudio es ver de qué manera los factores sociales o culturales —es decir, externos al texto en sí— “intervienen directamente en la naturaleza y estructura interna de la literatura” (Amalia Rodríguez Monroy, “Prólogo”, en *ibid.*, p. 23). En específico, en las siguientes páginas indagaré aquella intervención por parte de los “parámetros ideológicos” (*ibid.*, p. 61) como el nacionalismo y la verdad, pero también la identidad, el lenguaje, el crimen, el plagio, entre muchos otros.

autor ficticio de *Un modelo para la muerte*.³ Desde dicho paratexto —el marco— Badoglio advierte que el interés intelectual de Bustos Domecq gira en torno al nacionalismo criollo:⁴ *La Patria Azul y Blanca, ¡Ciudadano!, El*

.....

³ Los autores reales que se encubren tras el autor ficticio llamado Benito Suárez Lynch son Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; los mismos que se esconden en el autor de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicado por primera vez en 1942. *Un modelo para la muerte* es un relato de largo aliento publicado por primera vez en 1946 y dividido en seis partes. El origen de los pseudónimos consiste en la reunión de los apellidos de un bisabuelo materno de Borges (Bustos) y el de la abuela paterna de Bioy (Domecq); Suárez y Lynch son, también, los apellidos de sus antepasados; Borges lo explica: “Adoptamos seudónimos para firmarlos [los cuentos], combinando apellidos de una y otra familia: Bustos es un antepasado cordobés de la rama paterna de mi familia; Lynch, un antepasado irlandés de Bioy; Suárez fue mi bisabuelo, y Domecq, que procede del sur de Francia, es el apellido del bisabuelo de Bioy. Al escribir, primero quisimos hacerlo en serio: pero luego nos dejamos llevar por el gusto a la parodia. Bustos Domecq, Suárez Lynch, los cuentos y proyectos inéditos indican una acentuación de esa línea paródica” (Jorge Luis Borges, Jaime Rest, Ricardo Piglia y Rubén Tizziani, “Testimonios de cuatro testigos clave”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de Papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996, p. 48). En cuanto al nombre de pila de Bustos Domecq, Ricardo Romera revela que “la letra ‘H’ alude, según Borges, a un intendente de Buenos Aires: Honorio Pueyrredón” (Ricardo Romera, “H. Bustos Domecq: un modelo opuesto a J. L. Borges y A. Bioy Casares”, *Vericuetos. Chemins Scabreux, Revue Littéraire*, 9, julio, agosto, septiembre, octubre, 1993, p. 170).

⁴ Véase el capítulo “Borges nacionalista: el criollismo”, en Rafael Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, México /Buenos Aires, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993, pp. 77-116.

Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina, El aporte santafecino a los Ejércitos de la Independencia. También, dentro del ideograma del nacionalismo, surge, implícitamente, la cuestión del lenguaje —*el idioma de los argentinos*—: “Ese mismo año publicó: ¡Ciudadano!, obra de vuelo sostenido, desgraciadamente afeada por ciertos galicismos, imputables a la juventud del autor y a las pocas luces de la época” (*Seis problemas*, 7).⁵ El lenguaje, como un asunto ardiente, hace eco del gran debate reinante en el periodo crucial de la formación de los sentimientos nacionalistas en Argentina, el cual se extiende, según Olea Franco, “del inicio del movimiento de independencia de 1810 [...] hasta la década de 1920 —y aun más allá”.⁶ El “más allá”⁷ claramente abarca también la época de auge de la colaboración de Borges y Bioy, en la cual aparecen Bustos Domecq y Suárez Lynch; son años de reflexiones sobre lo propio y lo importado en términos culturales y, consecuentemente, lingüísticos.⁸

.....

⁵ Las citas referentes a este texto corresponden a la siguiente edición: Honorio Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Barcelona/México: Origen/Planeta, 1985. Las referencias específicas se señalan en el cuerpo del texto.

⁶ Olea Franco, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Para profundizar en la controversia netamente lingüística véase, también, Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano y García, “Las alarmas del doctor Américo Castro’: institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, *Variaciones Borges*, 30, 2010.

⁸ Cuestión de considerable controversia entre Borges y el Instituto de Filología que se comentará en el apartado de la segunda parte, titulado “Instituciones: la Asociación Aborígenista Argentina y el Instituto de Filología”.

Se aúnan a este *corpus* otras dos publicaciones suyas, ¡Hablemos con más propiedad! y *Astros nuevos: Azorín, Gabriel Miró, Bontempelli*;⁹ éstos encierran, colocadas de manera adyacente, las fuerzas antagónicas entre lo propio, lo autóctono, lo argentino, las cuales están encaradas con lo importado, lo europeo, es decir, con los movimientos y las corrientes que llegan como *in-fluencias* al mundo de las letras argentino.¹⁰ Contiguo al llamado del empleo del lenguaje cuyo epíteto es *propiedad*, se encuentra el escritor español perteneciente a la Generación del '98, otro de la Generación del '14¹¹ y el último, quien es un escritor italiano vinculado con el surrealismo de Breton.

Las actividades intelectuales que la señorita Badoglio expone oscilan entre una fuerza ideológica centrípeta y otra

.....

⁹ Cristina Parodi llama la atención sobre el hecho que “ [Bustos Domecq] parece presentar como novedades literarias a autores que llevaban más de 30 años escribiendo o que, como en el caso de Miró, para 1930 ya habían dejado de escribir” (Cristina Parodi, “Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”, *Variaciones Borges*, 6, 1998, p. 59).

¹⁰ Con énfasis en el prefijo de origen latino, que significa “hacia dentro”.

¹¹ José Martínez Ruiz —Azorín— después de la Generación del '98 “evoluciona hacia el conservadurismo [...]” y entre sus temas predilectos se encuentran “pueblos y ambientes españoles” (Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 2008, pp. 498-499); en cuanto a Gabriel Miró, asociado con la Generación del '14 o el novecentismo, “es un seguidor de Azorín, estrechamente vinculado, sobre todo en su primera época, al esteticismo modernista, de cuyos rasgos participa: sensualidad, decadentismo, delectación morbosa ante la muerte, plasticidad... Su visión del mundo nace más de lo emotivo que de lo racional” (*ibid.*, p. 521).

centrífuga, tanto en torno al nacionalismo, como en torno a la verdad. Éstas generan núcleos y *ethos*¹² anclados en contradicciones ideológicas, lo cual, a su vez, saca chispas por la fricción entre las incompatibilidades a las que estos textos aluden: los núcleos adyacentes al tinte nacionalista *per se* —el tinte argentino— son los núcleos europeos (españoles e italianos); la señorita Badoglio de este modo sugiere que Bustos Domecq y Suárez Lynch —y todos los implicados por ellos— se encuentran en una disyuntiva identitaria, ideológica y, yendo más allá, hasta ontológica, específicamente relativa a la cuestión de la verdad. Adelma Badoglio, desde su peculiar posición en el paratexto —suscitando expectativas de la *realidad* extratextual— asienta los elementos clave de la estética de las obras firmadas por Bustos Domecq y Suárez Lynch: el juego con las tensiones entre los opuestos que enfatizan identidad(es), el género policial como un componente en dicho juego —“Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc.” (*Seis problemas*, 7)—, y las actividades intelectuales de cuestionable calidad y originalidad.

Encadenándome al último punto, otro elemento clave es el *plagio*, con el guiño sugerente en la siguiente actividad de Honorio Bustos Domecq: “En 1915 leyó ante una selecta concurrencia, en el Centro Balear, su *Oda a la ‘Elegía a la*

.....

¹² Me refiero a la dinámica comentada por Medvedev/Bajtin según la cual “la literatura [...] suele tomar [los] contenidos éticos, epistemológicos y otros [...] directamente del proceso generativo viviente de la cognición, del *ethos* y de otras ideologías” (Bajtin/Medvedev, *op. cit.*, p. 60).

*muerte de su padre' de Jorge Manrique" (Seis problemas, 7). Evidentemente la oda que Bustos Domecq escribe es homenaje a *Coplas a la muerte de su padre*, de autoría de Jorge Manrique. La ironía en relación con la superposición de dos géneros, *oda a la elegía*, introduce el tema del plagio, puesto que en numerosas ocasiones en los textos que se comentarán, se refiere, con una carga conspicua de ironía, a los plagios con el eufemismo de *homenaje* (metonímicamente relacionado con la oda). Asimismo conocemos, a partir de una de las publicaciones que se refieren, el interés y, tal vez, vínculos, que Bustos Domecq mantiene con la mafia, *Vida y muerte de don Chicho Grande*.¹³*

Es la verdad —el segundo pilar ideológico— el concepto que cierra las palabras de Badoglio (aparte de incumbir, por medio de antítesis, al plagio y al crimen), ostentando su relatividad y la subjetividad en el caso de Bustos Domecq: “son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad” (*Seis problemas*, 7). La autora de la semblanza *enmarca* las expectativas de los lectores vertiendo los contenidos de aquel marco por la creación de Bustos Domecq, Suárez Lynch e implicando, también, a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.¹⁴ Procedamos, entonces, por el marco.

.....

¹³ Romera comenta en cuanto a *Vida y muerte de don Chicho Grande* que es “el conocido mafioso de Rosario” (Romera, *op. cit.*, p. 184).

¹⁴ Romera, por su parte, clasifica la obra de Bustos Domecq según dos paradigmas: “El primero encierra objetivos paródicos: preferencias por la literatura española del siglo XIX (Azorín, Gabriel Miró), plagio, lenguaje vulgar, estereotipado y grandilocuente, fantasía aberrante. El segundo encierra objetivos satíricos: vanidad, nacionalismo político, catolicismo, mafia” (*ibid.*, p. 178).

El marco, intentaré demostrar en las páginas que siguen, es, para la presente investigación, lo que rodea, ciñe, encuadra,¹⁵ y envuelve el contenido tanto de *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Honorio Bustos Domecq, como *Un modelo para la muerte* de Benito Suárez Lynch; además, se derrama por éste y lo contamina. El marco, como se verá en la segunda parte de esta monografía, también hace hincapié en la estética de la escritura, en la cual obviamente repercute Jacques Derrida, como en toda la interpretación o comentario que las próximas páginas verbalizan.

Otras acepciones del marco que pretendo demostrar, esta vez más ajustadas a lo que serán los temas del presente estudio, son: la realidad física, el paratexto, y el metatexto (el cual tiene un vínculo estrecho con el paratexto).¹⁶ La *realidad física* en estas obras son Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares;¹⁷ son el marco (aparentemente) ex-

.....

¹⁵ Estas son algunas de las acepciones de la palabra según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

¹⁶ Cfr. Manuel Asensi, “Crítica límite/el límite de la crítica”, en *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990, p. 29.

¹⁷ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron numerosos textos en coautoría: antologías —*Antología de la literatura fantástica* en 1940 y *Antología poética argentina* en 1941, junto con Silvina Ocampo, *Poesía gauchesca* en 1955, *Cuentos breves y extraordinarios* en 1955, *Los mejores cuentos policiales* (1943 y 1956) —; críticas de libros —publicadas en las revistas *Destiempo* y *Los Anales* de Buenos Aires, en las secciones tituladas Museo. Para profundizar en los textos inéditos en colaboración, véase: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Museo. Textos inéditos*, Buenos Aires, Emecé, 2002; cuentos —*Dos fantasías memorables* (1946), “La fiesta del monstruo”, escrito en 1947 e incluido en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* en 1977; guiones de cine —*El paraíso de los creyentes* (1955) y *Los orilleros* (1955)—; también, firmado por el autor ficticio Honorio Bustos Domecq, publicaron:

terno. Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch, tal y como están configurados en el *paratexto*, son explícita y simultáneamente el interior y el exterior.¹⁸ El *metatexto* —el efecto, en estos textos, del paratexto y sus construcciones— brota en varias instancias: especialmente en el cruce entre las obras, en las referencias —interpretaciones— específicas en *Un modelo para la muerte* del contenido de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, al mero hecho de que es a la celda de don Isidro donde acuden los testigos para otorgar los testimonios en ambos textos, y que muchos personajes son del libro de la autoría del maestro de Suárez Lynch. Otra metalepsis en el paratexto es la mencionada educadora Adelma Badoglio —personaje ficticio que se inserta en el espacio del paratexto y crea la semblanza de Honorio Bustos Domecq—, quien, al señalar los títulos de su autoría, expone los intereses de Bustos Domecq que se entretajan en sus relatos y, como se ha establecido en la apertura de esta

Seis problemas para don Isidro Parodi (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946); publican también *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), así como *Un modelo para la muerte* (1946) firmado por Benito Suárez Lynch.

¹⁸ Así como algunos personajes más que aparecen en el paratexto de *Seis problemas para don Isidro Parodi* como Gervasio Montenegro, quien funge como autor de “Palabra liminar”, la lista bibliográfica de Carlos Anglada en la nota a pie de página en “El dios de los toros”, doña Mariana Ruiz Villalba de Anglada en nota a pie de página en “Las previsiones de Sangiácomo”, nota a pie de página de Guillermo Occam en “La víctima de Tadeo Limardo”, notas a pie de página en “La prolongada busca de Tai An” de autoría de Carlos Anglada, Gervasio Montenegro, y José Formento; en *Un modelo para la muerte*, Kuno Fingermann en “A manera de prólogo”, doña Mariana Ruiz Villalba de Anglada en la nota a pie de página en el capítulo dos.

introducción, condicionan, estructural y semánticamente, la estética de éstos.¹⁹

Aquel marco —parergon— no es meramente un juego estructural, realmente “contamina lo que queda en sus inmediaciones”²⁰ y estas inmediaciones son los acontecimientos de temática policial de los dos textos. Puesto que los autores están en el marco, ni interior ni exterior (pero a la vez ambos), los que se ubican en la realidad física tampoco están realmente ahí. Crean a dos *golems*, no de Praga sino de la localidad argentina de Pujato, los cuales se independizan: Bioy comenta con respecto a Honorio Bustos Domecq que “el verdadero personaje de ese libro es Bustos Domecq, el supuesto autor del libro. Mientras lo pudimos gobernar, seguimos con él. Después se volvió ingobernable”;²¹ Borges, a su vez, dice: “A third man, Honorio Bustos Domecq, emerged and took over. In the long run, he ruled us with a rod of iron and to our amusement, and later to our dismay,

.....

¹⁹ Al respecto de una reconstrucción —retrato— del personaje Adelma Badoglio, véase Cristina Parodi, *op. cit.* Lo llamativo es que la autora deduce que la “educadora” fue maestra de Bustos Domecq en la educación primaria y que algunos de sus títulos corresponden con las tareas encargadas por ella: “La tenaz fidelidad a la primera maestra, unida a algunos títulos de las tempranas producciones de Bustos publicadas por la prensa de Rosario en 1907, permiten conjeturar que aquellas primeras ‘composiciones’ del entonces ‘modesto amigo de las musas’ eran en realidad redacciones escolares, tal vez escritas en Pujato, bajo la supervisión de Badoglio” (*ibid.*, p. 6).

²⁰ Asensi, *op. cit.*, p. 30.

²¹ Marcelo Pichon Rivière, “Adolfo Bioy Casares entrevistado por Marcelo Pichon Rivière en 1995”, *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, p. 19.

he became utterly unlike ourselves, with his own whims, his own puns, and his own very elaborate style of writing”.²² Benito, el discípulo de Honorio, incluso se independiza de su maestro, quien asevera en “A manera de prólogo” de *Un modelo para la muerte* que “Suárez Lynch salió con la suya”²³ (*Un modelo*, 41) y que “[es] el primero en reconocer que el mocito ha hecho una labor encomiable, maleada, claro está, por ciertos lunares que traicionan la mano temblona del aprendiz” (*Un modelo*, 45). La nota introductoria que refiere las obras publicadas por Bustos Domecq en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, comienza con “Transcribimos” (*Seis problemas*, 7); esto verbaliza dicha vacilación del autor: se podría referir a una coautoría (Borges y Bioy) o al propio Honorio Bustos Domecq que emplea la forma de la segunda persona plural en la expresión formal.

Otro asunto relevante relacionado con el marco, pero que condiciona los motivos principales de estos textos es, como se ha sugerido al comentar la semblanza de Badoglio, el plagio. En “Palabra liminar” de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Gervasio Montenegro alude al relato policial clásico diciendo que “H. Bustos Domecq es [...] nuevo retoño de la tradición de Edgard Poë [sic]” (*Seis problemas*, 10); Esta aseveración, evidentemente, no comprueba ningún plagio, pero alude a las nociones que

.....

²² Jorge Luis Borges, “An Autobiographical Essay”, en “Presentación: Honorio Bustos Domecq: testimonios y lecturas”, *Variaciones Borges*, 6, 1998, p. 10.

²³ Las citas referentes a este texto corresponden a la siguiente edición: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Un modelo para la muerte*, en *Dos fantasías memorables. Un modelo para la muerte*, Madrid, Alianza editorial, 1999 (primera reimpresión, 2001). Las referencias específicas se señalan en el cuerpo del texto.

el plagio implica y compromete: originalidad (o su falta) e influencias; en específico, en evocar la tradición policiaca de Poe, este personaje insinúa que ésta sufrirá una asimilación a los referentes culturales característicos de Argentina; la hallamos, de manera más obvia, en el intertexto principal de “El dios de los toros”: “La Carta Robada”. Aparte del motivo de la desaparición de las cartas de Mariana Muñagorri a Carlos Anglada, la referencia intertextual está reforzada con la preocupación de Gervasio Montenegro que comparte con Parodi: “La publicación del epistolario de Moncha sería un rudo golpe para nuestra sociedad” (*Seis problemas*, 46). A pesar de que la identificación de la influencia estética por Montenegro no lo hace, aprovecho el contexto para señalar que un relato de *Seis problemas para don Isidro Parodi* efectivamente comprueba el plagio de Bustos Domecq: “Las previsiones de Sangiácomo”, donde se ve que Pumita advierte a su prometido Ricardo para que tenga precauciones en publicar un plagio: “Hay que poner mucho ojo en lo que se publica. Acordate de Bustos Domecq, el santafecino ese que le publicaron un cuento y después resultó que ya lo había escrito Villers de l’Isle Adam” (*Seis problemas*, 63).

También, en el mismo cuento, Ricardo Sangiácomo es un notable plagiador; su medio hermano, Eliseo Requena, se queja de la presión por la novela que escribe Ricardo: “Estoy muy atareado: Ricardito va a concluir su novela” (*Seis problemas*, 63); Mario Bonfanti es otro escritor fantasma de Ricardo y se lo confiesa a don Isidro: “Ni siquiera le desaturdió la publicación de su crónica novelesca *La espada al medio día*, cuyo manuscrito adobé yo mismo para las prensas y en las que usted, que es todo un veterano en estas lides, no habrá dejado de advertir, y aplaudir, más de

una contrafirma de mi estilo personalísimo, tamaño como huevo de avestruz” (*Seis problemas*, 67). En la ironía situacional y espiral reconocible de Borges, el desenlace demuestra que toda la vida de este personaje fue un plagio, en el sentido de la ausencia total de espontaneidad, que es, por su irracionalidad o irreflexividad, la manifestación que tiene potencia de ser original.

En “A manera de prólogo” de *Un modelo para la muerte*, Honorio Bustos Domecq enumera los plagios cometidos por Suárez Lynch (del doctor Tony Agita, del doctor Ramón S. Castillo, de Alfredo Duhau, Virgilio Guillerme, Bruno De Gubernatis), aludiendo, al finalizar su prólogo, que sus “Seis problemas para don Isidro Parodi *le indicaron el rumbo de la verdadera originalidad*” (*Un modelo*, 44); es decir, sus cuentos policiales son el último eslabón en la cadena de plagios que el joven comete.²⁴ El tema de plagio se expande en la segunda parte del presente estudio, en la cual se lo relaciona con el juego y la estética de la escritura.

Lo interesante en esta dinámica de los autores que se independizan es que ejercen su voluntad tanto en sus creaciones como en los que les dan vida: en la primera publicación del autor Bustos Domecq en 1942, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en el paratexto no se reproducen los nombres de los autores “reales”; en cambio, en las ediciones

.....

²⁴ En este prólogo, así como en el libro de su “autoría”, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, el estilo “oximorónico” (Jaime Alazraki, “Las Crónicas de Bustos Domecq”, *Revista Iberoamericana*, núm. 70, 1970, p. 89) de Bustos Domecq es reconocible. Se trata, según Jaime Alazraki, de “un lenguaje almidonado, hecho de clichés, hábitos y cursilerías pero que don Bustos usa, justamente, para exorcizar ese estilo ‘indecidor’ y acartonado, casticísimo y decimónicamente [*sic*] contemporáneo” (*idem*).

posteriores de la misma obra, así como en otros títulos de este autor provinciano de la localidad de Pujato, Borges y Bioy declaran su involucramiento en la autoría. Dejando de lado las especulaciones del porqué, me aventuré en sugerir que la apropiación de la creación en este nivel coquetea con el asunto de plagio, que se extiende por casi todos los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y es el elemento crucial —aludido en el título— de *Un modelo para la muerte*, incluso en el plan del asesinato. De manera que Borges y Bioy son también creaciones de su *golem*, y mantienen —inscribiéndose en el marco, en el parergon— una posible lucha por la autoría. Al jugar en pares, se desdobl原因 y pierden su integridad, identidad, totalidad, coherencia, configurando toda una ideología del desdoblamiento que marca la estética de las dos obras.²⁵ El plagio, como se verá en la segunda parte, es más que una denuncia del autor/autores de la corrupción de la sociedad y de la mediocridad de los intelectuales de aquella época: también “dice” algo sobre el umbral entre la realidad y la ficción (ficción como plagio de realidad, ¿o viceversa?), la originalidad, la ideología y la verdad, este último tema principal de la primera parte.²⁶

.....

²⁵ En el ensayo titulado “Ideología surgida del desdoblamiento del sujeto en *Seis problemas para don Isidro Parodi*” trato ese tema y también forma parte del proyecto de investigación, y se encuentra en el proceso de evaluación en la *Revista Iberoamericana*.

²⁶ La reflexión sobre la (im)posibilidad de originalidad es la preocupación conocida y constante de Borges, el representante eminente de lo anterior es Pierre Menard, con quien se suma César Paladión, el protagonista de “Homenaje a César Paladión” de *Crónicas de Bustos Domecq* de Borges y Bioy. Nótese, nuevamente, el empleo irónico del término *homenaje*.

En este tenor, se transcribe el fragmento de *De la Gramatología* que inaugura la perspectiva que se da en el acercamiento a las dos obras:

La *historia de la metafísica* que pese a todas las diferencias, y no sólo de Platón a Hegel (pasando inclusive por Leibniz) sino también, más allá de sus límites aparentes, de los presocráticos a Heidegger, asignó siempre al logos el origen de la verdad en general: la historia de la verdad, de la verdad de la verdad, siempre fue, salvo por la diferencia representada por una diversión metafórica que tendremos que explicar, una degradación de la escritura y su expulsión fuera del habla “plena”;²⁷

La primera parte se centra en este término, concepto, noción, signo, idea, filosofema, significado, que es la verdad. Partiendo de ésta se acercará a la estética de la escritura que estos textos transmiten, lo que se comenta en la segunda parte, en el contexto del nacionalismo. Regresando al marco: Derrida propone que “el marco, el parergon, acuden a una necesidad planteada por la obra ‘interior’ tanto en el sentido de la necesidad de una delimitación como en la de una ‘falta’.”²⁸ Esta intensidad aparentemente contradictoria que por un lado impulsa al texto a anhelar los límites y la división entre la exterioridad y la interioridad, mientras que por el otro anhela desbordarse, se manifiesta, también, en la configuración de la verdad —significado transcendental— que, en las obras que son de interés para esta investigación,

.....

²⁷ Jacques Derrida, *De la Gramatología*, Siglo XXI editores, 2000, pp. 7-8.

²⁸ Asensi, *op. cit.*, p. 30.

adquiere un aspecto de multiplicidad, no de univocidad, como su condición de significado transcendental sugiere.

Las categorías abstractas, que brotan de la tradición metafísica, como verdad *versus* incertidumbre/vacilación/artificio, identidad *versus* diferencia, nacionalismo *versus* xenofilia, son traducidos en motivos específicos e identificables en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*, así como en una ideología profusamente configurada; todos éstos contribuyen a que los dos textos tengan alcance mucho más allá de lo que podrá parecer en un primer contacto: cuentos que se burlan del paradigma policial, es decir, relatos policiales en su versión argentina o latinoamericana. A pesar de esta impresión superficial, lo que las páginas siguientes intentarían demostrar es que las nociones antes señaladas brotan del armazón policial. El eslabón principal que vincula estos dos niveles es la ironía. Esta modalidad literaria es la principal culpable porque la aparente discrepancia entre lo que los textos parecen transmitir en un nivel y lo que transmiten desde el otro está cargada de sentido.

En cuanto a la ideología que Honorio Bustos Domecq y su discípulo divulgan (¿o serán sus creadores?), se discute en la segunda parte de la investigación, la cual examina el tema del nacionalismo y el juego, así como sus repercusiones estéticas e ideológicas.

La dicotomía el Uno y el Otro²⁹ está implícita en muchos núcleos temáticos, pero lo es especialmente en el par el criollo *versus* el extranjero, el cual está presente en cuatro de los

.....

²⁹ El empleo de mayúsculas tiene función enfática, ya que el Uno y el Otro se conciben como conceptos clave en la definición de la identidad, tanto en este estudio en específico, como en varias disci-

seis cuentos en el libro de Bustos Domecq (en “El dios de los toros” y “La víctima de Tadeo Limardo” el par es el bonaerense *versus* el provinciano), pero el cual estalla en *Un modelo para la muerte*, el texto que tematiza la dicotomía entre el Instituto de Filología y la A.A.A. (Asociación Aborigenista Argentina). Dicha dicotomía desempeña el papel crucial en la configuración de los significantes-bases para sujetar las propuestas en cuanto a la verdad y el nacionalismo en las dos obras. Éstos circulan en un doble movimiento: primero en un desbordamiento lingüístico de las representaciones-estereotipos consolidadas y cristalizadas, y posteriormente en la deconstrucción de los mismos empleando precisamente los estereotipos el Uno-el Otro (y la consecuente tensión entre éstos) para lograrla. Aquí se aclara que el núcleo de la oposición el Uno/el Otro es uno de los ejes de la presente publicación. La desigualdad se manifiesta en lo que cada uno de los opuestos implica; el Uno: la superioridad, la hegemonía, el centro, la dominación, el etnocentrismo, el hombre falocéntrico, el nacionalismo, el racismo, el control, la imposición, la actividad, lo auténtico, lo original, entre categorías afines; el Otro: la inferioridad, la subordinación, la periferia, la sumisión, la marginalidad, la humillación, la falta de control, la pasividad.

Cabe señalar, en este contexto, que el Otro evoca grandes discursos que marcaron el siglo xx, en muchos aspectos motivados por las ideas derridianas de la *différance* y la *deconstrucción*; se trata de numerosos *-ismos* (feminismo, racismo, colonialismo, imperialismo, entre otros) y muchos *-post* y *-neo* (postcolonialismo, postestructuralismo, neofeminis-

plinas, por ejemplo el psicoanálisis, la antropología, la etnología, el feminismo, los estudios poscoloniales.

mo, neoliberalismo, etcétera); desde luego, el gran discurso del Otro es el discurso psicoanalista, el cual introduce en nuestra conciencia la presencia amenazadora de ese Otro, el inconsciente, el *id*, que concentra nuestros miedos, nuestros deseos, instintos, impulsos suicidas y homicidas, sexualidad, y que, como la teoría freudiana propone, necesita mantenerse bajo control: mediado (controlado) por el *ego*, reprimido por el *superego*. Ese Otro inconsciente se extiende a otros ámbitos de teoría y de práctica: el Otro amenazante para el discurso patriarcal es la mujer, para el colonialismo son los pueblos conquistados —primitivos, sucios, de color, sin educación, sin cultura, semi-bestias—, lo que se acopla con el judío —el Otro del antisemitismo (y sus retoños: fascismo, nazismo, clericalismo)—: potencialmente traidor, portador de virus, contaminador de raza limpia, y, también, el Otro *queer* —asqueroso, actúa contra naturaleza, contra las leyes de Dios—. Aparte de estos Otros que marcaron la historia hasta el punto de volverse universalmente reconocibles, existen los Otros “regionales”: algún grupo étnico o religioso minoritario dentro de un grupo hegemónico; tribus urbanas, grupos que se distinguen por un modo específico de vestir, entre muchos otros. *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* verbalizan, mediante una ironía tajante, esta amenaza tácita proveniente del Otro, del Otro cuasi abstracto puesto que se encuentra en todo (en extranjeros, provincianos, en los que ostentan poder económico, en los familiares, en los superiores en el ámbito laboral, entre otros), incluyendo el uno mismo (varios personajes contienen en sus propias identidades lo que clasifican como el Otro).

En términos fehacientes, el Uno en los seis relatos está representado como el centro simbólico —en este caso, el

argentino bonaerense o el criollo en términos más generales—, y se configura, empleando los términos de la tradición posestructuralista, en relación con el Otro: el opuesto en el sentido étnico o de procedencia: en “Las doce figuras del mundo” son los drusos, en “Las noches de Goliadkin”, el judío, en “El dios de los toros” el Otro es el gaucho, en “Las previsiones de Sangiácomo” es el italiano, en “La víctima de Tadeo Limardo” es el provinciano argentino y, finalmente, en “La prolongada busca de Tai An” el Otro es el oriental, el asiático. El Uno —el centro y el eje— es, como se ha dicho, don Isidro Parodi; otros que simbolizan al Uno en este sentido son el ya mencionado Gervasio Montenegro (en sus intervenciones, la postura de superioridad se manifiesta de manera más conspicua), Aquiles Molinari, el periodista con un gran sentido de inferioridad, Tulio Savastano, compadrito miedoso y tacaño, Carlos Anglada, supuesto escritor e intelectual que no escribe nada de lo que publica y José Formento, el secretario y escritor fantasma de este último. El desprecio y la supuesta distancia marcada por la superioridad del Uno en relación con el Otro son transmitidos o filtrados por la modalidad irónica.

Un modelo para la muerte también está erigido sobre esa dicotomía, sólo que es más problematizada y polemizada: un inmigrante (Le Fanu) funge de presidente de la Asociación Aborigenista Argentina —supuesto bastión del criollismo—, otro (Kuno Fingermann) es el tesorero de ésta, Marcelo N. Frogman, el desprivilegiado de la sociedad en el sentido clasista —el Otro en términos de clase— se caracteriza como el criollo —el Uno— más aferrado: en sus actos y en sus declaraciones. Mario Bonfanti, quien simboliza el Instituto de Filología y lo que representa en cuanto a la difusión del español peninsular, por un lado pertenecería a

la categoría del Uno —poder, imposición lingüística, sentimiento de superioridad—, por el otro, en cambio, está en una posición desfavorecida en relación con el discurso criollo, lo que lo determina como el Otro.

Dejando a un lado mi deseo de compartir una interpretación y, más que interpretación, llamar la atención sobre los elementos específicos que la suscitaron, espero que estas páginas funcionen como invitación a releer a Benito Suárez Lynch (quien después de *Un modelo para la muerte* deja de publicar) y a Honorio Bustos Domecq para encontrar los aspectos que la/lo encaminarán hacia su propia verdad, ya sea múltiple o unívoca.

VERDAD SEGÚN HONORIO BUSTOS DOMECCO
Y BENITO SUÁREZ LYNCH

La verdad es el error,
sin el que no puede vivir ningún ser viviente
de determinada especie.

FRIEDRICH NIETZSCHE
*La voluntad de poder*¹

La ironía y la verdad en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*

Una de las posibilidades para acercarse a la ironía es comprendiéndola como una actitud hacia la verdad; dicho al revés, de manera más congruente con lo que se desplegará a lo largo de este capítulo, una de las posibilidades para acercarse a la categoría de la verdad en las obras que me interesan es revisando los aspectos irónicos (que configuran la estética dominante en ambas obras), tanto los estructurales (la presencia del autor ficticio, la coautoría, el personaje homodiegético Gervasio Montenegro como el autor de “Palabra liminar”, la cual pertenece al peritexto) como los relativos a la diégesis (los discursos sociales estereotipa-

.....

¹ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 2000, p. 343.

dos de los personajes, el detective encarcelado que resuelve los misterios basándose únicamente en los testimonios tendenciosos, entre otros).² El texto de Honorio Bustos Domecq y el de su discípulo Benito Suárez Lynch ostentan esta relación verdad-ironía exhibiendo tanto sus potencias autónomas como las que con su relación proyectan; esta relación, vínculo, tensión, dependencia, retroalimentación, disyunción, inclusión, superposición, se encuentra en la base interpretativa de los textos firmados por Bustos Domecq y Suárez Lynch, entre muchos otros; y contribuye a que la estética se impregne de desafío y juego;³ por lo anterior es casi redundante aseverar que la ironía es la modalidad dominante que demuestra su presencia en varios aspectos y niveles, aunque sus repercusiones van más allá de alguna estrategia narrativa: se derraman por la noción de la verdad, las relaciones con el Otro, la división entre lo real y lo ficticio y, de allí, encaminan al artificio, el cual redirecciona

.....

² Cabe mencionar las palabras de Rosa Pellicer quien destaca que “Alfonso Reyes, muy tempranamente, señaló las dos características principales de este primer libro de Bustos Domecq: la ironía y la crítica social” (Rosa Pellicer, “H. Bustos Domecq, ciudadano de Tlön”, *Anthropos*, 142-143, marzo-abril 1993, p. 112).

³ Hanne Klinting, comentando la estrategia narrativa presente en el texto policial y la manera en la cual funciona, en cuanto las categorías narrativas del autor, lector y estilo indirecto, el cuento “Las previsiones de Sangiácomo”, expone lo siguiente en relación con el juego: “el autor de un texto por lo general aspira a ser comprendido, aunque a veces un texto le exige al lector un trabajo inferencial tan grande que su estrategia generativa parece ser la contraria. En estos casos, la colaboración se convierte en un juego intelectual, es decir, un campo de batalla textual en el que el autor *desafía*” (Hanne Klinting, “El detective lector y el lector detective”, *Variaciones Borges*, 6, 1998, p. 145).

su estética hacía, nuevamente, el desmoronamiento de las verdades transcendentales y el posicionamiento de los textos dentro de su propio marco, así como la consecuencia estética lúdica.⁴

En cuanto a la figuración irónica,⁵ ésta se establece *en relación con* la tradición del relato policial clásico, configu-

.....

⁴ La *estética de la escritura y/o juego* se desarrolla en la segunda parte de este estudio.

⁵ Una de las cuestiones es cómo referirse al fenómeno de la ironía, ya que no existe *consensus* en si denominarle recurso literario, figura retórica, modo de pensar, sentir y expresarse, o el modo discursivo. Pere Ballart comenta la complejidad en cuanto al término: “La ironía como un fenómeno que rebasa con creces el estrecho compartimento de los tropos y que reúne todos los requisitos para ser considerado un modo específico de discurso, capaz por tanto de convertir en figurado el sentido de cualquier enunciado verbal sean cuales sean su extensión, asunto o cualidades” (Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 32-33). El concepto de la ironía de Ballart “debe mucho más a la formulación inaugurada por los románticos de una ironía como conciencia de la paradoja, que a aquel sector de la teoría clásica que ve sólo en el recurso una táctica de escueto valor antifrástico” (*ibid.*, p. 33). Ballart, constatando tanto la complejidad del concepto, como el término para referirse a él, finalmente encuentra un vocablo apropiado, que se adoptará en la presente propuesta: “no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica ‘modalidad’ literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (*ibid.*, p. 296). Linda Hutcheon, para introducir las nueve funciones diferentes que puede desempeñar lo que genéricamente se denomina “ironía”, hace hincapié en la confusión que tal enfoque genérico produce: “Too

rado en ambos textos como el Uno, el modelo, el estándar, la pauta.⁶ La estética que se desprende del Uno, el cual se originó en el contexto cultural anglosajón, se podría resumir de la siguiente manera: con la centralidad del enigma y la clausura del código hermenéutico, al resolverlo, se accede a la verdad; es decir, se proyecta la existencia, la accesibilidad y el triunfo de la verdad. Su consecuencia es el mundo estable, firme, que garantiza dicho triunfo. La discrepancia entre

often, in fact, theories inadvertently imply that something called “irony” works in the same way and to the same ends in all posible utterances. Perhaps that is one of the reasons for so much of the disagreement about its workings” (Linda Hutcheon, *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1995, p. 45).

⁶ En este sentido citamos las palabras de Gervasio Montenegro de “Palabra liminar” de *Seis problemas para don Isidro Parodi*: “Antes de abordar el fecundo análisis de las grandes directivas de este recueil, pido la venia del lector para congratularme de que por fin, en el abigarrado Musée Grevin de las bellas letras... criminológicas, haga su aparición un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos. ¡Insólito placer el de paladear entre dos bocanadas aromáticas y a la vera de un irrefragable coñac del Primer Imperio, un libro policial que no obedece a las torvas consignas de un mercado anglosajón, extranjero, y que no hesito en parangonar con las mejores firmas que recomiendo a los buenos amateurs londinenses el incorruptible Crime Club! También subrayaré por lo bajo mi satisfacción de porteño, al constatar que nuestro folletinista, aunque provinciano, se ha mostrado insensible a los reclamos de un localismo estrecho y ha sabido elegir para sus típicas aguafuertes el marco natural: Buenos Aires” (*Seis problemas*, 9-10). Se evocará, también, la aserción de Alfonso Reyes en relación con el valor contextual y cultural de los textos que se examinan: “Jorge Luis Borges [...] en colaboración con Adolfo Bioy está dando carta de naturalización al género en la literatura hispanoamericana y, podemos decir, en la hispana” (Alfonso Reyes, “Sobre la novela policial”, *Obras completas de Alfonso Reyes IX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 458).

Seis problemas para don Isidro Parodi y *Un modelo para la muerte* por un lado y, por otro lado, lo que significa la tensión el Uno-el Otro, enfocada en el criterio de la verdad, será el armazón del análisis que se realiza en adelante; es el núcleo conceptual alrededor del cual se teje, mediante la ironía, el contrapunto;⁷ específicamente, el presente texto demostrará la dinámica múltiple, ni categórica ni imponente, que se produce a partir de las relaciones entre *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* y las nociones estables, enfocándose en la siempre controvertida verdad y la ironía que permea toda la obra firmada por Bustos Domecq.⁸ Propongo, en la presente investigación, un acercamiento a la ironía y la verdad —nociones complejas y controvertidas sin *consensus*— de las dos obras en cuestión desde la pluralidad y la multidimensionalidad que se hallan en ambas.

.....

⁷ El término se emplea teniendo en cuenta su connotación musical: “Concordancia armoniosa de voces contrapuestas” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

⁸ Contextualizando lo anterior con la elección de los apellidos de Bustos Domecq, evocaré la interpretación de María Teresa Gramuglio: “la elección de esos nombres provenientes del pasado familiar puede ser vista como un juego irónico con el tópico del linaje —tópico que es central en la construcción de imágenes de escritor, y muy especialmente en la literatura argentina—. Pero si la parodia implica inversión, su exasperación invita a postular una inversión de la inversión: ¿estamos frente a una ironía sobre el tópico del linaje, o frente a una elección que, al exhibir nombres tomados del linaje familiar, refuerza la legitimidad social y autoriza a escribir el policial argentino, ese género bastardo que carece de linaje?” (María Teresa Gramuglio, “Bioy, Borges y ‘Sur’: diálogos y duelos”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bioy-borges-y-sur/>, consultado el 19 de septiembre de 2016).

Consecuencias de la verdad en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*:
el artificio del asesinato

Don Isidro Parodi es un ex-peluquero⁹ condenado a veintitún años de prisión por un asesinato que no cometió. La víctima, el carnicero Agustín R. Bonorino, fue asesinado por “uno de los muchachos de la barra de Pata Santa” (*Seis problemas*, 16). La razón de haber inculpado a Parodi es la siguiente: “Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi” (*Seis problemas*, 16). Lo anterior provoca varios acercamientos a la compleja categoría de la verdad y, en un orden ético, todavía más abstracto que la verdad, a las nociones del bien y del mal en su contexto latinoamericano, el cual determina los valores culturales en los textos.¹⁰

.....

⁹ Bioy Casares comenta respecto al surgimiento de don Isidro Parodi: “Isidro Parodi era una combinación de un peluquero de Adrogué, conocido de Borges, y otro peluquero de la calle Quintana, entre Rodríguez Peña y Callao, que ambos compartíamos. Lo ubicamos en un ámbito cerrado, en una celda de la Penitenciaría, porque queríamos un investigador que no pudiera acudir a los lugares donde ocurrían los crímenes” (Pichon Rivière, *op. cit.*, p. 19).

¹⁰ Foucault aclara los postulados de la filosofía occidental, según los cuales el sujeto es “aquello en que no sólo se revelaba la libertad sino que podía hacer la eclosión de la verdad” (Michael Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 16), es decir, el “fundamento” y el “núcleo” central del conocimiento, no dominaban en las culturas que no han sido basadas en el derecho griego. El autor francés deja entender que el concepto de verdad de las sociedades no-occidentales ha constituido un sujeto de conocimiento diferente del de la cultura occidental, resumiendo la noción de Nietzsche del carácter perspectivo del conocimiento, “no hay naturaleza,

La condición del detective que es, simultáneamente, la víctima de las circunstancias y oficialmente el delincuente, desestabiliza esas categorías éticas, figuradas como estables en los relatos policiales clásicos. La propia experiencia de Borges con el poder tiene claras reminiscencias con la suerte de Parodi: también fue removido de su puesto (auxiliar de la biblioteca municipal del barrio Almagro) “por no estar de acuerdo con el régimen”.¹¹ Borges no fue preso,

ni esencia, ni condiciones universales para el conocimiento, sino que éste es cada vez el resultado histórico y puntual de condiciones que no son del orden del conocimiento” (*ibid.*, p. 30). La conclusión de Foucault al tema es la siguiente: “El conocimiento es siempre una relación estratégica en la que el hombre está situado. Es precisamente esa relación estratégica la que definirá el efecto del conocimiento y, por esta razón, sería totalmente contradictorio imaginar un conocimiento que no fuese en su naturaleza obligatoriamente parcial, oblicuo, perspectivo” (*idem*); siguiendo con la misma idea de que los factores que se nutren del contexto son formativos del sujeto, Foucault concluye que es a través de éstos que se establecen y condicionan “las relaciones de la verdad” (*ibid.*, 32). Es decir, “sólo puede haber ciertos tipos de sujetos de conocimiento, órdenes de verdad, dominios de saber, a partir de condiciones políticas, que son como el suelo en que se forman el sujeto, los dominios de saber y las relaciones con la verdad” (*idem*). Esta referencia no pretende afirmar la pertenencia del código cultural de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* a la sociedad no-occidental, puesto que el sujeto (de conocimiento) argentino por su formación compleja, se encuentra entre los referentes identitarios europeos y el esfuerzo de forjar una identidad “auténtica”; la razón ha sido, más bien, indicar que la verdad no es un concepto estático, sino un producto de los sujetos de conocimiento condicionados por las circunstancias histórico-culturales, lo que lo hace dinámico y esencialmente controvertido.

¹¹ Roberto Alifano, *El humor de Borges*, México, Lectorum, 2008 (reimpresión, 2013), p. 122.

pero su madre y su hermana sí; él “fue removido al ofensivo puesto de ‘inspector de aves y huevos’, al que se vio obligado a renunciar”.¹²

Como una digresión para contextualizar lo anterior, se evoca la famosa actitud de Borges rehusando la tematización de los referentes políticos: “a mí personalmente no me gusta que la política intervenga en la literatura. Es sabido que yo soy antiperonista, pero no he escrito nada en tal sentido, porque eso no me interesa como literatura, se entiende”.¹³ Andrés Avellaneda desafía esta afirmación, recordando sus títulos como “El simulacro”, “Ragnarök”, “L’illusion comique”, “Martín Fierro”, “Anotación al 23 de agosto de 1944” y, en colaboración con Bioy, “La fiesta de monstruo” y *Un modelo para la muerte*, obras con motivos antiperonistas, fácilmente reconocibles por el lector de la época.

En este sentido, habría que asentar que la agrupación de Borges y Bioy alrededor de la revista *Sur* —abiertamente cosmopolita, con la vista volteada hacia el ámbito cultural europeo, con posturas antifascistas y con una ideología claramente antitotalitaria y antiperonista (y con la Sociedad Argentina de Escritores como otro bastión importante)¹⁴— estaba contrapuesta, en primer término ideológicamente, a los escritores e intelectuales que publicaban en la revista *Sexto continente* y estaban vinculados con la Asociación de

.....

¹² *Idem.*

¹³ Borges citado por Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 2014 [ebook].

¹⁴ “difusión de la literatura europea; cultura como patrimonio acentuadamente espiritual, de escasa dependencia respecto de la sociedad y de la historia” (*ibid*); véase también Gramuglio, *op. cit.*

Escritores Argentinos.¹⁵ Aunque los referentes restringidos a los asuntos argentinos de la época, específicamente los relacionados con el golpe del estado militar de 1943 y la consecuente paulatina llegada al poder de Juan Domingo Perón, se entrelazan en los textos que son los objetos de la presente revisión, mi tesis es que los términos del nacionalismo e ideología se plasman como fenómenos más amplios y ciertamente más abstractos, así que el enfoque será en concordancia con lo anterior.

Don Isidro Parodi: la autoridad, la omnipotencia y la superioridad de su razón sobresalen en los seis relatos-problemas y marcan el *ethos* dominante en los textos. Su personaje fundamenta la evolución del código hermenéutico, donde el desenlace se da con el regreso al orden, ya que la fuerza del “bien” y la razón, encarnada en el detective, se enfrenta contra el mal que no es el asesino, sino el enigma. Las palabras de Tulio Savastano, el personaje de “La víctima de Tadeo Limardo” dirigidas a don Isidro lo plasman: “he sabido que para arrancar el velo del enigma usted es una fiera” (*Seis problemas*, 79). José Fernández Vega establece la concepción de Borges en cuanto a los elementos del género policial, y propone lo siguiente a propósito del detective: “Libre del sufrimiento propio y de las tentaciones y reclamos del mundo aparential, el detective (o ese yo irreal que recibe tal nombre) es finalmente la *ratio* misma midiéndose con el caso y con el lector”.¹⁶ Aunque Ivan Almeida propone que los enigmas en *Seis problemas para don Isidro Parodi* discrepan de un cierre como tal, de una resolución,

.....

¹⁵ Avellaneda, *op. cit.*

¹⁶ José Fernández Vega, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges*, 1, 1996, p. 53.

“la solución final no sirve para resolver sino para eliminar el enigma. No ha habido progresión en el conocimiento sino una simple reducción de la masa de información”,¹⁷ planteo que cada crimen está resuelto, el código hermenéutico se clausura cuando don Isidro expone su solución, a pesar de que “ninguna solución del detective aparece fundamentada en ‘pruebas’ explícitas”.¹⁸

Un modelo para la muerte se mueve rumbo al paradigma más extremo en cuanto a la des-vinculación entre el conocimiento analítico que al final resultaría en la verdad: Isidro Parodi es, en este sentido, derrotado. No descubre que el asesino de Le Fanu es Ladislao Barreiro, sino que es el mismo asesino quien se delata en la carta dirigida a Parodi; el disparate paródico del paradigma policial Uno está en que el detective con los poderes casi sobrehumanos para llegar a la verdad escuchando únicamente los testimonios (configurado así desde *Seis problemas para don Isidro Parodi*) en esta ocasión es ayudado por el propio asesino para descubrirla: el artificio de la verdad está en su cúspide. Éste invade la trama desde las referencias a “El oráculo del perro” de Gilbert Keith Chesterton:¹⁹ el asesino Ladislao Barreiro,

.....

¹⁷ Ivan Almeida, “*Seis problemas para don Isidro Parodi* y la teología literaria de Borges”, *Variaciones Borges*, 6, 1998, p. 49.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Anderson Imbert percibe, al analizar la influencia de Chesterton en los textos de Borges (dejando sin revisar, entre otros, los de la coautoría Borges-Bioy), que “sólo una pizca de Chesterton ha entrado en la composición de los cuentos de Borges. [...] la lectura de Chesterton lo ponía en tensión, y con la mente así agudizada concebía sus juegos y practicaba sus ejercicios” (Enrique Anderson Imbert, “Chesterton en Borges”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, números 2-3, 1973-1974, p. 494). En específico, este autor

la expone por primera vez en compañía de Montenegro, Fingermann y Le Fanu, el futuro protagonista de la trama parodiada en papel de la víctima:

—Eso del perro me hace pensar en otra macana —reflexionó Potranco—. Vez pasada, por ensayar la vista en lo del afeitante, me dio la loca y me puse a leer un cuentito en colores del Suplemento. Le habían puesto *El oráculo del perro*, pero no era gracioso. Se mandaba el caso de un tipo con traje blanco que o encuentran en estado fiambre en una glorietta. Vos te rompés el mate con la idea fija de cómo se las ingenió el criminal para espantar del recinto, porque había una sola arteria de acceso que la vigilaba un inglés de pelo colorado. Al final te convencen que sos un crosta, porque un cura descubre la matufia y te ponen la tapa (*Un modelo*, 79-80).

Al introducir, con instancias interpretativas acompañantes, la trama de “El oráculo del perro”, el asesino establece el posible modelo —artificio— a imitar; en su carta reveladora a Parodi, en el último capítulo, el asesino reitera el papel inspirador del “cuento en colores del inglés asesinado en la glorietta” (*Un modelo*, 117) en su propio hecho de sangre. Aunque la relación intertextual ofrece material para el origen de una investigación aparte,²⁰ para la cuestión de la verdad es relevante establecer que, a pesar de que la inspiración para perpetrar el crimen está declarada (aunque la intención tuvo lugar mucho antes), al final los acontecimientos imprevistos no obedecen al modelo: ni el

opina que no hay argumentos narrativos de Chesterton como intertextos, “sino mínimas unidades narrativas, elementos funciones chestertonianas como las del enmascarado, el doble, el laberinto, los símbolos, la realidad geometrizada” (*idem*).

²⁰ Cfr. Anderson Imbert, *ibid.*

arma es el bastón-espada (que Le Fanu llevaba a la escena del crimen para matar a Fingermann por el consejo de Barreiro), sino “el matagatos 45” (*Un modelo*, 120); ni la sospecha recae en Fingermann, como lo desea el asesino; ni los policías saben leer las pistas falsas que forman la coartada hecha por el mismo Le Fanu. Ante este impedimento total de que las pistas conduzcan hacia una solución lógica, el único canal para su descubrimiento es la confesión del propio asesino. En “El oráculo del perro”, el padre Brown descubre el misterio: como Parodi, tampoco tiene acceso a más pistas que el testimonio de Fiennes y las notas del periódico.²¹ Parodi, en *Un modelo para la muerte* fracasa, ya que la verdad queda bloqueada tanto por el plan del asesino que contiene numerosos participantes (aunque crea una simulación perfecta delegando la organización del asesinato a la víctima, Le Fanu, quien está esperando a su propia víctima, Fingermann, y resulta asesinado por Barreiro) con el fin de crear confusión (ejemplificada con cuatro diferentes acusaciones por parte de cuatro personajes en el quinto capítulo), como por excesivos acontecimientos irrelevantes los cuales sus testigos presentan como si fueran las claves del caso: el evento de la película sobre los gauchos en el balneario, el maratón en el cual involuntariamente participa

.....

²¹ Fiennes lo formula asombrado por la solución inverosímil del padre Brown: “how do you come to know the whole story, or to be sure it’s the true story? You’ve been sitting here a hundred miles away writing a sermon; do you mean to tell me you really know what happened already?” (Gilbert Keith Chesterton, “The Oracle of the dog”, in *The Father Brown Stories*, en: <http://www.gutenberg.ca/ebooks/chestertongk-incredulityoffatherbrown/chestertongk-incredulityoffatherbrown-00-h.html>, consultado el 11 de marzo de 2016).

Montenegro, el enredo de este último con los criminales de “Las noches de Goliadkin”, el padre Brown, baronesa Puffendorf-Duvernois y el coronel Harrap, y, también, por las múltiples versiones de posibles motivos para el asesinato y su perpetrador: Barreiro inculpa a Fingeremann, Fingeremann a Frogman, y este último a Bonfanti.

Lo que concentra la cúspide de la parodia son los conceptos del azar y del plan: mientras que en “El oráculo del perro” el azar es el elemento central de la explicación de los errores cometidos por el asesino Harry Druce, así como su intención (más una reacción visceral que un fruto de plan vengativo); en *Un modelo para la muerte*, Barreiro planea vengarse de Le Fanu quitándole la vida, desde que este último expone su hurto de la biblioteca, por lo que “salió como letrinazo” (*Un modelo*, 117),²² es decir, lo que le faltaba era el *modus operandi*: éste le fue proporcionado por Chesterton, quien le ofrece el modelo para dar la muerte: sin embargo, el discípulo supera al maestro: la réplica resultó más dominada por el azar que el modelo; en *Un modelo para la muerte* el detective, igualmente sin pruebas materiales a su alcance, queda abrumado por la cadena de las inculpaciones, por el papel de Montenegro, quien otra vez cayó bajo los encantos de la baronesa Puffendorf-Duvernois, como en “Las noches de Goliadkin”. La impotencia de Parodi en el hallazgo de la verdad queda expuesta: el

.....

²² Este suceso hace recordar la opinión de Borges sobre los argentinos que evoca Ricardo Romera: “El argentino, a diferencia de los americanos del norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado [...]. El Estado es impersonal: el argentino sólo concibe una relación personal. Por eso, para él, robar dineros públicos no es un crimen” (Borges citado por Romera, *op. cit.*, p. 188).

artificio —el modelo— ha sido derrocado por el arrebato de los acontecimientos.²³

Sin embargo, el motivo del autor ficticio Honorio Bustos Domecq y, aún más, de una división perturbada entre la realidad y la ficción,²⁴ lo que implica la desestabilización de

.....

²³ Me refiero, en este sentido, al acontecimiento según Alain Badiou, en el cual tiene lugar una irrupción del excluido en la realidad, misma que rompe con las expectativas de la normalidad. En el caso del fragmento del texto que se está revisando, son múltiples irrupciones que exponen lo absurdo del modelo; en el acontecimiento, las inconsistencias y los excluidos cobran subjetividad. Slavoj Žižek lo comprende como “The Event is the Truth of the situation, that which renders visible/readable what the ‘official’ state of the situation had to ‘repress’” (Slavoj Žižek, “Psychoanalysis and post-marxism. The Case of Alain Badiou”, *The South Atlantic Quarterly*, spring 1998, vol. 97, 2, en línea: <http://www.lacan.com/zizek-badiou.htm>, consultado el 10 de marzo de 2016). En las palabras de María Luisa Bacarlett Pérez, quien también comenta el acontecimiento de Badiou, “un acontecimiento es algo que jamás podrá expresarse ni con los códigos de una situación —en tanto ésta es siempre algo que pertenece a una serie, a un proceso, a una lógica secuencial—, ni respecto a los elementos de un conjunto dado; antes bien, su lógica disruptiva produce un vacío que ningún conjunto puede contener, que no puede ser reducido a unidad alguna, que es constitutivamente múltiple” (María Luisa Bacarlett Pérez, “La potencia de lo indiferenciado en Deleuze y Agamben. Pensar el devenir como paradoja”, en *Devenir en Literatura y Filosofía*, Ángeles Ma. Del Rosario Pérez Bernal y María Luisa Bacarlett Pérez, eds., Universidad Autónoma del Estado de México/Ediciones Eón, 2014, p. 153) Lo que es relevante para esta investigación, es que el acontecimiento contiene una potencia de multiplicidad que se cumple en los motivos de los dos textos que se analizan y, en específico, en relación con el fracaso de Parodi.

²⁴ Esta afirmación no pretende desestimar o ignorar la tradición narrativa de la metaficción, respecto del personaje real-ficticio de

las nociones categóricas entre “verdadero” e “inventado”, construyen un punto de partida para pensar en una verdad de esencia múltiple. Bustos Domecq constituye un eslabón en la espiral de los autores: Bioy y Borges lo idean,²⁵ luego se “independiza”,²⁶ y encarga, a su vez, la autoría de la “Palabra liminar” a uno de sus personajes, es decir, es el eje de la espiral autoral que se extiende tanto por los territorios de realidad como de ficción.²⁷ Asimismo, aunque aparen-

Cide Hamete Benengeli como uno de los exponentes más prominentes de ésta.

²⁵ Cabe resaltar la observación de Rosa Pellicer, según la cual “la creación de autores ficticios y obras apócrifas, así como al de personajes escritores es uno de los recursos favoritos de Borges” (Rosa Pellicer “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, *Variaciones Borges*, 10, 2000, p. 13); a lo anterior se puede adjuntar la aseveración de Jaime Alazraki en cuanto a la “independencia” estética de Bustos Domecq: “es un autor cuya obra tiene muy poco que ver con la obra de Borges y la de Bioy, y si es cierto que se debe a la imaginación de sus procreadores también es cierto que los trasciende hasta convertirse en escritor que solamente (hasta donde esto sea posible afirmar respecto a todo escritor) se debe a sí mismo” (Alazraki, *op. cit.*, p. 88).

²⁶ Bioy afirma que él y Borges pierden el control sobre Honorio Bustos Domecq: “Pero el verdadero personaje de ese libro es Bustos Domecq, el supuesto autor del libro. Mientras lo pudimos gobernar, seguimos con él. Después se volvió ingobernable, un bromista similar a Rabelais, autor que no nos gustaba. Nos reíamos a carcajadas de cada broma y por momentos era imposible seguir escribiendo” (Pichon Rivière, *op. cit.*, p. 19).

²⁷ Pellicer lo relaciona con el “tercer hombre aristotélico” (Pellicer, “Borges, Bioy y Bustos Domecq...”, *op. cit.*, p. 5); aludiendo a la puesta en el mismo nivel ontológico de la realidad y la ficción en las obras firmadas por Bustos Domecq, la autora afirma que “En otro orden de cosas, la parodia de textos literarios es un mecanismo

temente la verdad adopta los motivos del orden y de la razón (los cuales pertenecen al mismo conjunto de valores como la verdad, que veremos en el próximo apartado) éstos se encuentran socavados por las funciones perturbadas en cuanto a las constantes del relato policial del Uno. Aída Gambetta lo percibe:

En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, H. Bustos Domecq, “alter ego” de “Borges” (Bioy más Borges), practica el ejercicio lúdico de contrarios: admiración por el raciocinio y por la legalidad, a la vez que desconfianza en ellos, que se resuelve en homenaje y burla del género policial, portador de dominios que lo rebasan: el Orden y la Razón.²⁸

Hasta este momento me he referido a la verdad, concepto cargado de significados de orden metafísica, varias veces; en adelante se observarán posibles caminos para comprenderla: uno se relaciona con el nivel aparentemente superficial, tal y como se configura en género policial —en la respuesta a la pregunta policial (que se extendió a la denominación de la variación del género policial): *whodunit*—; sin embargo, convencida de que Bioy y Borges no se detienen en esta verdad, se procederá más allá —o más acá— para comprender qué verdad —realidad posible— configuran Bustos Domecq y Suárez Lynch: y la propuesta es que es la verdad de orden múltiple.

reciente en Borges, Bioy, y Bustos Domecq” (*ibid.*, p. 18); además el título del artículo “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias” coloca a los tres en el mismo nivel.

²⁸ Aída Nadi Gambetta Chuk, “Entre el ‘espejo’ y ‘la máscara’: H. Bustos Domecq”, en *Libros de versión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, p. 308.

Yendo al grano, la autoría y el artificio en cuanto al descubrimiento del enigma encaminan hacia la verdad múltiple; Borges y Bioy, dejando de lado, por el momento, los aspectos de los clichés, las artimañas de encubrir las huellas del crimen y luego descubrirlas, los lenguajes estereotipados, la ironía, entre otros, con esta estrategia en cuanto a la eclosión de la verdad foucaultiana, intentan construir la aparente paradoja de la verdad que no es unívoca y que se ramifica, que conduce hacia la diferencia, en cuanto a su valor estético dentro del texto y en cuanto a sus proyecciones extratextuales, relativas, principalmente, al cuestionamiento de la verdad —el mundo— esquemática presentada en el paradigma policiaco Uno.

Los siguientes párrafos funcionan como una digresión explicativa sobre los diferentes valores de verdad que se identificaron para los propósitos de esta propuesta, ya que un acercamiento filosófico-teológico-literario-científico abarcador de la verdad sobrepasaría el presente objetivo, tanto en extensión como en contenido. En primera instancia y en relación con el paradigma del relato policial, con “verdad” me refiero a la “Voz de la Verdad” que, según Barthes, corresponde al código hermenéutico, al cual ya me he referido. Uno de los cinco códigos que este autor identifica en cada texto literario clásico y legible²⁹ es el código hermenéutico o código de enigmas, que se concibe como el “conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta,

.....

²⁹ Código hermenéutico (enigmas), código sémico (semas-las unidades del significado), código simbólico (antítesis), código proairético (acciones y comportamientos), código referencial (ciencia o moral).

y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento”.³⁰ Barthes denomina este código “La Voz de la Verdad” porque al resolver el enigma se accede a la verdad o, precisando, a una respuesta. Lo que es más relevante o lo que se intenta demostrar en esta parte, es que la verdad es, en su acepción clásica, una noción logocéntrica que tiende a imponerse como versión unívoca de la realidad, lo que cobra importancia cuando se contraponga el grado de transcendencia de la verdad configurada en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y en *Un modelo para la muerte* con lo que ocurre en el relato policial del Uno. Suponiendo que el término es controvertido, se aclara que en la presente investigación —aparte del papel central del código hermenéutico— consiste en la idea de que sus premisas corresponden a las posibilidades de la realidad y/o las realidades posibles.³¹

.....

³⁰ Roland Barthes, *S/Z*, México, Siglo XXI editores, 2006, p. 12.

³¹ No corresponde a “la verdad inherente al relato histórico” (Víctor Bravo, *Ironía de la literatura*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1993, p. 41). El texto que atañe a este análisis es del ámbito ficticio; por consiguiente, se hablará de la verdad teniendo en cuenta la propuesta de Barthes. Es decir, “la verdad” no se aplicaría como el criterio que distingue el relato ficticio y el relato histórico, sino como las circunstancias que puedan ocurrir en el mundo real. Aplicando el modelo de tres proyectos de la verdad del filósofo estadounidense Richard Kirkham, el relevante para el presente objetivo es el “Proyecto Metafísico” y su subgrupo esencialista, el cual “intenta encontrar las condiciones que, en cualquier mundo posible, son necesarias individualmente y, a la vez, suficientes para que un enunciado sea verdadero en este mundo” (Kirkham citado por Fernando Álvarez Ortega, *El problema de la verdad: una aproximación analítica*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 52).

La verdad se extiende, además de ordenar el caos y terminar la espera del desenlace, a la idea del centro, razón, autoridad y coherencia.³² Puede resultar contradictorio, ya que un texto policial se enfrenta con el desorden provocado por el crimen y las desviaciones de la verdad; sin embargo, el retorno al orden está garantizado, que es lo que *Seis problemas para don Isidro Parodi* y, todavía más, *Un modelo para la muerte*, ridiculizan. El enigma interactúa con el crimen, el mal, un evento sobre el cual no hay duda en cuanto a su calidad ética negativa o, para ser precisa, su falta de ética. Del acontecimiento criminal se conocen algunas partes (el cadáver, la identidad de la víctima o alguna prueba material), pero por lo general se desconoce al perpetrador y el contexto del crimen, así como otros detalles (el método de cometer el crimen, el motivo, por mencionar algunos). A través de las fases del código hermenéutico y de la función de las digresiones, uno se aproxima a la verdad descubriendo partes de los componentes desconocidos o descartando alternativas y elementos erróneos. Al final de la trayectoria se aclaran todos los componentes que faltaban y se llega a la verdad de las circunstancias del crimen.

Mientras cumple su función, el enigma oculta la verdad. Por otro lado, en su versión descubierta, el enigma deja de serlo y se convierte en verdad. Convertirse en verdad significa que termina la línea narrativa, ya que está organizada alrededor de varias fases del código hermenéutico. La

.....

³² Solotarevsky afirma que “[en] relación a la idea de totalidad, asume importancia decisiva el concepto de centro, desde un punto de vista simbólico, el centro es el principio y lo real absoluto” (Myrna Solotarevsky, “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/ Sarduy”, en *AIH-Actas*, XII, 1995, p. 273).

verdad se vincula con el conocimiento y con lo absoluto —tanto el bien como el mal—; de tal forma, uno de los extremos opuestos de la narración debería ser el regreso al orden del universo. La verdad cumple una función reconciliadora y estabilizadora. El inicio, el final, el mal, el bien, todos los constituyentes del enigma tienen un papel y un margen de actuación dentro de la ecuación en el relato policial. La consecuencia estética del texto policial canónico es, como ya se ha dicho, la totalidad, la estabilidad, la predictibilidad, el orden, la razón, la lógica causa-efecto, la racionalidad, el bien contra el mal que concluye con el triunfo del bien, el aspecto que se vincula, en el nivel abstracto, con lo transcendental.

La segunda propuesta —la cual se encuentra más allá o más acá que la relativamente unilateral noción de la verdad como cierre del enigma— que nutre la idea de la verdad para establecer y examinar los valores del relato policial en *Seis problemas* y en *Un modelo para la muerte* es la de Paul Ricoeur sobre la esencia plural y múltiple de ésta; para el presente enfoque la repercusión ética de la verdad es relevante, ya que contribuirá a la determinación de la figuración irónica en los textos de Bustos Domecq y Suárez Lynch, la cual implica, también, una dinámica multidimensional. En el inicio de su propuesta Ricoeur da una definición tradicional de la verdad: “La tradición la define por una consonancia, un acuerdo situado en el nivel de nuestro poder de juzgar (de afirmar y de negar), un acuerdo de nuestro discurso con la realidad y, secundariamente, un acuerdo nuestro con nosotros mismos, un acuerdo entre los espíritus”.³³

.....

³³ Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, p. 146.

Entonces: acuerdo, consonancia, por consiguiente: armonía y coherencia. De modo preliminar diré que en las dos obras, especialmente en cuanto a la coherencia lingüística y la armonía que condiciona el orden lógico —del hilo de los pensamientos y conceptos, de su exposición, de la conectividad de ideas y núcleos temáticos— no figuran: intencionalmente ocurre lo opuesto, lo inverso y rotundamente *diso-nante*. Este autor halla rasgos de violencia en la verdad que es una forma de poder, de imposición, la cual adquiere un aura tiránica y se percibe en la política y el clero: “Históricamente, la tentación de unificar violentamente lo verdadero puede venir y ha venido realmente de dos polos: el clerical y el político; más exactamente, de dos *poderes*, el espiritual y el temporal”.³⁴ Monseñor De Gubernatis³⁵ de *Un modelo para la muerte*, las razones por el encarcelamiento de Parodi, la posición de poder del Commendatore, de Gervasio Montenegro (aunque sólo fingida, relativa a su “estirpe”), el padre Brown como ladrón, alegóricamente plasman este aspecto de la verdad, irónicamente burlada a través de la inversión. En la ironía del clero y de la política (¿no se incluirán mutuamente, ostentando ambos mano dura?), porque aparentemente ocupan espacios secundarios en el texto —excluyendo, evidentemente, al archi-protagonista, Gervasio Montenegro³⁶—, se infiere la triada compuesta por los elementos que componen la verdad según Ricoeur: el percibir, el saber y el obrar; a su

.....

³⁴ *Idem*.

³⁵ El origen etimológico es al verbo latino *gubernare*: dirigir, regir, guiar, gobernar, el cual contiene la referencia a los significados del poder (<http://www.etymonline.com/index.php?term=govern>).

³⁶ Para el retrato del personaje de Montenegro, véase Parodi, *op. cit.*, pp. 91-101.

vez, ésta “se ‘dialectiza’ interiormente, [...] cada uno de [los elementos] está llevado por un proceso doble e inverso, por una tendencia a *dogmatizarse* y una tendencia a *problematizarse*. Se trata de una manera más sutil de hacer vibrar la verdad”.³⁷ Ricoeur asevera, sosteniendo la relación de tensión entre fuerzas heterogéneas, por no decir opuestas, que la verdad ética es un eslabón surgido de “un doble proceso de exclusión y de implicación mutua”³⁸ de otros órdenes de la verdad, en particular el científico. Este contexto subraya el dinamismo de la verdad, que se traduce, entre otros aspectos, en el potencial de evolución y metamorfosis: el potencial sugerido en el desenlace tanto de los seis problemas como, en una menor medida, de *Un modelo para la muerte*, marcado, no obstante, por una constante inestabilidad de valor. Traduciendo lo anterior al campo de la posible función de la verdad en la interacción con el poder, evocaré las palabras de Hannah Arendt: “power and interest have limits, and the limits are in what we call truth. Truth, or reality, takes its revenge on limitless power and interest drives. Hence: truth has the obligation, if any, to check on power”.³⁹

Aquella eclosión de la verdad⁴⁰ se aproxima a la vibración y a la dinámica que se expresan en los cuentos de *Seis*

.....

³⁷ Ricoeur, *op. cit.*, p. 146.

³⁸ *Ibid.*, p. 149.

³⁹ Hannah Arendt, “Intellectuals and responsibility”, conferencia, en *The Hannah Arendt Papers at the Library of Congress*, 1967, en línea: http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=mharendt_pub&fileName=05/051510/051510page.db&recNum=1&item-Link=/ammem/arendhtml/mharendtFolderP05.html&linkText=7, consultado el 2 de octubre de 2016.

⁴⁰ El subtítulo hace eco al término de Foucault al cual me referí en la nota 10.

problemas para don Isidro Parodi. En “Las noches de Goliadkin”, por ejemplo, hay dos fuerzas que se inclinan hacia diferentes vertientes; por un lado es hacia una verdad unificada y total que se transfigura en el camino entre el enigma y la revelación de la solución (verdad): me refiero a la línea narrativa de los asesinatos del poeta Bibiloni y el judío Goliadkin, y su supuesto asesino Gervasio Montenegro; por el otro, se reconoce la intención de despistar al lector, el enigma presentado en el inicio del cuento no es el principal: pareciera que el acontecimiento principal de la línea narrativa policial es el “asunto ese del brillante” (*Seis problemas*, 29) y no los asesinatos de Bibiloni y de Goliadkin. Entonces, lo que configura la verdad múltiple en este relato –el dogma de un lado y el cuestionamiento por el otro– son varios recursos: ornamentación discursiva excesiva del personaje pseudodiegético Gervasio Montenegro, la parodia (*Asesinato en el Orient Express* de Agatha Christie,⁴¹ *El doble* de Dostoyevski,⁴² los relatos policiales de Chesterton con su padre Brown en específico), así como la ironía que se configura con la discrepancia entre las expectativas de Montenegro (a lo largo de la historia espera e interpreta las actitudes de los demás en pos de su fama) y la “realidad” en la cual nadie lo reconoce.

La fuerza autoritativa de la verdad, mencionada anteriormente como una *consonancia*, se percibe en el vínculo

.....

⁴¹ La referencia intertextual es el complot internacional que ocurre a bordo del tren “Orient Express”, que queda varado en los Balcanes por la nevada, y en aquella situación el detective Hercule Poirot resuelve el misterio del asesinato.

⁴² La referencia intertextual con Yakov Petrovich Goliadkin, protagonista de *El doble* de Fiódor Dostoyevski, es evidente.

evolutivo y causal entre el orden matemático (científico, experimental) de la verdad, caracterizada por lo celestial y lo armónico, y la idea del orden y de la verdad como se configuran cuando se conoce la solución de un relato policial; en el siguiente fragmento se enfatizan estas cualidades:

Nunca se dirá bastante cómo nuestra sensibilidad por la verdad se vio instruida, educada y en definitiva iluminada por la idea de que la verdad es un espectáculo para nuestro entendimiento, espectáculo que el orden celestial desplegaba generosamente ante nuestros ojos carnales como la belleza ordenada en que se encarna el orden matemático.⁴³

Una intensificación en cuanto al atributo de la verdad es el establecimiento del aspecto dogmatizante de la misma:

No hay nada tan dispuesto a dogmatizar como la conciencia ética; tampoco hay nada tan vulnerable a la problematización. Por un lado, lo que constituye la coherencia de una conducta ética personal, como la estabilidad de una tradición común, es el *no recomenzar* continuamente a evaluar sus opiniones principales, el no volver a cuestionar sus valores fundamentales, sino conservarlos como convicciones adquiridas y apoyarse en ellas, a fin de lanzarse ligeramente y sin escrúpulos hacia nuevas situaciones. Así se consolida un orden de valores que permite zanjar enseguida y desembarazar de las vacilaciones últimas las decisiones de cada día.⁴⁴

En otras palabras, la verdad se opone a la problematización con una razón pragmática, la de conducta coherente, sin vacilaciones y cuestionamientos de lo establecido. Lo es-

.....

⁴³ Ricoeur, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁴ *Idem.*

table, lo fijo, lo predecible, la “sedimentación de nuestras opciones”⁴⁵ componen, según el autor, “nuestra referencia moral propia”⁴⁶ y nuestro baluarte ético. De esta condición proviene, por consiguiente, una idea de la verdad que exige conformarse con ese mundo, tal y como ha sido construido, sin cuestionamientos ni dudas.⁴⁷ Los estereotipos y los clichés que pueblan y determinan el mundo —la verdad, el valor, la estética— creado por un monstruo bicefálico (Borges/Bioy y Bustos Domecq o Suárez Lynch), ¿no son solamente una imagen extrema de aquella referencia moral? Esta interrogación es la semilla —otro cliché— que representa la potencia de una construcción, la que se esconde en la transición entre lo estático y lo dinámico según Ruth Amossy:

Las funciones constructivas del estereotipo sólo pueden ser percibidas a partir del momento en que renunciamos a considerar de manera estática sus contenidos y sus formas cristalizadas. Lo que llama la atención es la forma en que un in-

.....

⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ El filósofo vincula esta disposición de los órdenes clerical y político con el espíritu de mentira: “Este paralelismo funcional entre la unidad clerical y la unidad política de lo verdadero, o mejor dicho esta semejanza entre los instrumentos u órganos de la unidad entre la teología y la filosofía de la historia, se traduce en un extraño parecido en el reino de la mentira” (*ibid.*, p. 163). Lo último se manifiesta en “sumisión hábil y desobediencia astuta, propaganda artera y hábil para tocar todos los resortes psicológicos, censura de las opiniones divergentes y puesta en el índice de libros y películas, arte de ‘hacer creer’ y de compendiar todos los aspectos de una civilización de una mentalidad impermeable a la crítica externa, transformación perversa de la duda socrática en una autocrítica que restaure solamente la ortodoxia quebrantada por un momento” (*idem*).

dividuo y un grupo se apropian de él y lo hacen jugar en una dinámica de relaciones con el otro y con uno mismo; así como también las modalidades a través de las cuales los discursos en situación retoman y eventualmente trabajan elementos prefabricados.⁴⁸

Ricoeur continúa diciendo que el hecho de ser una construcción hace que la verdad sea frágil y que la duda o el cuestionamiento “[ponga] de relieve la precariedad del ‘mundo ético’”.⁴⁹ Una de las consecuencias estéticas de la ironía es precisamente desmoronar las verdades absolutas, es decir, poner en tela de juicio, relativizar, cualquier sentencia determinista. En específico, los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* ponen en escena este dinamismo: desde la estructura narrativa, con un detective encarcelado en el centro, pasando por los personajes estereotipados (el gaucho Muñagorri, el mafioso italiano Commendatore, el bonaerense Gervasio Montenegro, el judío Goliadkin, la dama vanidosa Mariana Anglada, el místico chino Fang She, el provinciano Tadeo Limardo, el compadrito asustado Frogman, Fingermann: otro judío, el criollo urbano Barreiro, por mencionar algunos), hasta la “investigación” —que es, de alguna manera, estereotipo de la investigación policial, con el “tipo” o el “frente” en la investigación del género policial anglosajón— que se basa en los testimonios que son una muestra abarcadora de vanidad, envidia, arrogancia, intrigas, maldad, ignorancia, avaricia, egoísmo, cobardía, ostentación, invasión a la privacidad, por mencionar algunos. Don Isidro Parodi tiene que excavar los datos relevantes para

.....

⁴⁸ Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 2001, p. 124.

⁴⁹ Ricoeur, *op. cit.*, p. 163.

el caso delictivo dentro de una abundancia de información irrelevante: “Tal como en las mejores novelas policiales, todos los indicios (relevantes e irrelevantes) se ofrecen al lector, pero H. Bustos Domecq hiperboliza esta regla de oro: satura el texto en demasía, así que el lector termina por desechar todos los indicios por suponerlos irrelevantes, cayendo en la celada”.⁵⁰

Lo rescatable de la propuesta de Ricoeur, relativo a la ironía de los seis cuentos, no es la verdad autoritaria de imposiciones éticas que no admite cuestionamientos; es, más bien, la naturaleza doble implícita en la verdad: la de la duda y la de la autoridad; consonancia y disonancia: “Sospechamos que la verdad moral debe ser algo así como esa tensión entre una obediencia muda a un orden ya hecho, siempre bajo mano, y esa obediencia interrogativa y, por decirlo así, dubitativa, dirigida al valor esencial que siempre se escapa más allá de toda costumbre ya consolidada”.⁵¹ Los órdenes de verdad según Ricoeur se dialectizan, pluralizan y crean unidad desde su heterogeneidad; lo anterior se cumple cuando se “[anima] interiormente [...] cada uno de estos órdenes, para vislumbrar no solamente que [...] hay varios órdenes de verdad, pero que cada orden está dirigido por un doble movimiento de dogmatización y de problematización”.⁵²

Un movimiento parecido ocurre, según Linda Hutcheon, con la ironía; la autora se distancia de las acepciones tajantes de la ironía y propone, precisamente, una concepción no-excluyente, la cual encuentra que el significado iró-

.....
⁵⁰ Gambetta, *op. cit.*, p. 306.

⁵¹ Ricoeur, *op. cit.*, p. 153.

⁵² *Idem.*

nico es “relational, inclusive and differential”;⁵³ Hutcheon lo explica diciendo: “[if] we considered irony to be formed through a relation both between people and also between meanings –said and unsaid– then [...] it would involve an oscillating yet simultaneous perception of plural and different meanings”.⁵⁴ Coincido con lo anterior; no obstante, la ironía en los textos de Suárez Lynch y Bustos Domecq obra de manera más específica: abatiendo la verdad en el sentido de consonancia y arrastrando, así, el mundo de las certezas, ésta abre la grieta hacia un potencial de volver a pensar y problematizar las nociones transcendentales como la verdad y el nacionalismo.

Lo anterior es relevante por tres razones: primero, porque el movimiento dogmatización-problematización de la verdad arroja luz sobre ésta noción en sí: ya no es consonante, ya no es (solamente) la base del mundo ético; segundo, considerando la verdad como uno de los significados transcendentales —apegándome a su acepción “clásica”—, por la configuración de la ideología del nacionalismo; tercero, por su paralelismo con la ironía, la modalidad —*la (trans) ideología*— dominante en las dos obras.

La afirmación: “esta verdad de sumisión es también verdad de cuestionamiento”⁵⁵ describe, de manera concentrada, el funcionamiento de la figuración irónica en *Seis problemas para don Isidro Parodi*;⁵⁶ la verdad de sumisión es el apego

.....
⁵³ Hutcheon, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Ricoeur, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁶ Extendiendo la idea más allá del presente estudio, estas dos fuerzas que estiran el hilo entre dos órdenes de la verdad son, en opinión del autor, la esencia de la filosofía occidental: “La filosofía occidental ha introducido en el campo de la verdad una fuerza, a

a lo que se considera el relato policial: un hecho delictivo, un detective, la resolución del crimen por este último, los esfuerzos de los implicados para ocultar la verdad,⁵⁷ por mencionar los principales. La segunda parte de la afirmación, la verdad de cuestionamiento, se cumple mediante la figuración irónica: por ejemplo, en “Las previsiones de Sangiácomo”, a semejanza del relato policial, el crimen está planeado hasta el último detalle; sin embargo, el umbral de relevancia y funcionalidad se traspasa, debido a que el plan nace antes que la víctima, Ricardo Sangiácomo; cada suceso de su vida, hasta el que a todas luces pareciera una casualidad, está planeado como parte de la venganza de su padre contra su madre y su padre biológico, Isidoro Fosco. El Commendatore lo conduce al suicidio: “Planeó toda la vida de Ricardo: destinó los primeros veinte años a la felicidad, los veinte últimos, a la ruina. Aunque parezca fábula, nada casual hubo en esa vida” (*Seis problemas*, 76). En cuanto a Ricardo: “Lo azoraba y humillaba la convicción de que toda su vida era falsa. [...] Ricardo se había creído una gran cosa: ahora entendió que todo su pasado y todos sus éxitos eran obra de su padre, y que éste, quién sabe por qué razón, era su enemigo y le estaba preparando un infierno” (*Seis problemas*, 78).

la vez corrosiva y constructiva, de *cuestionar* que transforma el problema mismo de la verdad con que se encontraban las disciplinas particulares en un problema de concordancia externa y de coherencia interna” (*ibid.*, p. 154).

⁵⁷ Por ejemplo, en “El dios de los toros” José Formento altera su testimonio a Parodi omitiendo que quería publicar las cartas incriminadoras de Mariana Ruiz Villalba de Muñagorri a Carlos Anglada, e inventó que la puerta entre su dormitorio y el de la institutriz estaba abierta en el momento del crimen, para desviar la sospecha sobre sí mismo.

De hecho, la falsedad que atraviesa la vida de Ricardo Sangiácomo en su calidad filial, fraternal, política, así como en su calidad de amante, tiene en plagio literario su foco alegórico, en el sentido de la “plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente”.⁵⁸ En la introducción ya se han mencionado los plagios literarios del protagonista; agregaré que es éste, en concordancia con una estética de plagio de la cual se discurrirá con más profundidad en la última parte, el que asienta el motivo de la *vida como plagio*. Yendo un paso más allá en el concepto aristotélico de *mímesis* según el cual el poeta imita la realidad en el proceso creativo, en este caso es el proceso creativo (de plagio) el que imita la realidad (la vida) del escritor. En la reconstrucción de los hechos por parte de Parodi, el tema del plagio corona la enumeración de los ámbitos en los cuales el Comendador tiene “la soberbia de imitar el destino” (*Seis problemas*, 76):

La moza [Pumita] le pidió a Ricardo que atrasara unos años la publicación de la novelita. Sangiácomo se le retobó francamente, quería que la novelita saliera, para repartir en seguida un folleto que mostrara que era toda copia. Para mí que el folleto lo escribió Anglada, la vez que dijo que se quedaba para componer la historia del cinematógrafo. Aquí mismo anunció que algún entendido iba a fijarse que la novela de Ricardo estaba copiada (*Seis problemas*, 77).

De modo que lo que motiva a Sangiácomo padre para contratar a Mario Bonfanti y Eliseo Raquena en la elabora-

.....
⁵⁸ *Diccionario de la Real Academia Española.*

ción del libro de la “autoría” de su hijo es la oportunidad de humillarlo con la publicación posterior que lo acusa de ser el plagiador: el comentario de la obra condiciona la creación de esa obra, no viceversa; análogamente, la venganza —que normalmente es el efecto o la consecuencia— es la razón por la manipulación absoluta de los sucesos de la vida de Ricardo. La dicotomía dogmatización/problematización o sumisión/cuestionamiento ilustra lo anterior: se problematiza y se pone en tela de juicio tanto el orden de la secuencia lógica causa-efecto, desembocando en una paradoja, como la (im) posibilidad de la interferencia en el destino, de índole teológica y ética.

Resumiendo la relevancia de la propuesta de Ricoeur para la aproximación a la estética y ética en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se establece que lo que este filósofo denomina “espíritu de verdad”,⁵⁹ el cual “consiste en respetar la complejidad de los órdenes de verdad”⁶⁰ y “es el reconocimiento de la pluralidad”,⁶¹ está presente en los textos que interesan el presente estudio. Otro criterio del espíritu de verdad que atañe a la estética de los seis relatos es “la repugnancia del arte y de la literatura respecto a la apologética clerical y política”;⁶² en específico, el espíritu

.....

⁵⁹ Se refiere al “punto [...] en que la cuestión de la verdad culmina en el problema de la unidad total de las verdades y de los planos de la verdad” (Ricoeur, *op. cit.*, p. 167).

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, p. 168; cfr. Las conclusiones interesantes de Marta Susana Domínguez se centran en la identificación de la degradación como medio de la sátira de acuerdo con Freud y, dentro de la degradación, la técnica de “reducción al absurdo de las instituciones sociales” (Marta Susana Domínguez, “La intencionalidad satírica

de verdad rechaza una literatura comprometida, ya que “no [expresa] sino lo más gastado de la conciencia de su tiempo”;⁶³ en cambio, la “literatura ‘descomprometida’ quizá alcance un nivel de sentimiento y de esperanza más cargada de porvenir”.⁶⁴ *Seis problemas para don Isidro Parodi*, aunque evoca temas cultural y geográficamente codificados como topónimos argentinos, la corrupción en la clase política (la razón del encarcelamiento de Parodi), la distancia y el desprecio de los bonaerenses hacia los argentinos de provincia (un ejemplo es el personaje Tadeo Limardo) y los extranjeros —“Molinari, fácilmente nacionalista, colaboró en esas quejas y dijo que él ya estaba harto de italianos y drusos, sin contar los capitalistas ingleses que habían llenado el país de ferrocarriles y frigoríficos” (*Seis problemas*, 16)—, proyecta el espíritu de la verdad debido a que todos estos motivos son socavados y subvertidos por medio de la ironía de alto grado afectivo.⁶⁵

Este espíritu de verdad sube de tono, en cuanto a su dinámica de valores opuestos, en *Un modelo para la muerte*.

en *Un modelo para la muerte* de Benito Suárez Lynch”, en *Actas del III coloquio nacional de investigadores en estudios del discurso*, Bahía Blanca-República Argentina, 2005). Estas instituciones son, según la autora, el ejército, la policía, el clero y la escuela, así como La Real Academia Española.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Me refiero al grado de carga afectiva implícita en diferentes funciones de la ironía propuestas por Hutcheon; dicha carga se encuentra, en *Seis problemas*, en varios aspectos del texto y se presenta en las nueve funciones: reforzante, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotectora, provisional, oposicional, asaltante y conglomerante. Cfr. Hutcheon, *op. cit.*

Benito Suárez Lynch —el discípulo— eleva las enseñanzas de su maestro un peldaño más, primero obstruyendo hasta impotencia las capacidades intelectuales de Parodi para llegar a la solución del caso, otorgándole al asesino el privilegio de la revelación del enigma, e introduciendo pista falsa en la fase resolutive al insertar los asesinatos de “La noche de Goliadkin” (la baronesa Puffendorf-Duvernois, el coronel Harrap, el padre Brown) en el hilo narrativo relativo a Gervasio Montenegro. Con su barroquismo lingüístico y narrativo *ad absurdum*, Suárez Lynch agrega complejidad al espíritu de verdad, pervirtiendo su aspecto consonante y condicionando su disonancia absurda.

Eclosión de la verdad

Se accederá al efecto estético que repercute en el lector de las dos obras a través de cuatro parámetros de la condición de verdad: I) posesión de la verdad: sujeto de la verdad; II) grado de dificultad/ facilidad para acceder a la verdad; III) relevancia de la verdad para el mundo configurado en la obra; IV) grado de transcendencia de la verdad configurada.⁶⁶ Éstos demostrarán si los aspectos de la verdad cumplen con el contrapeso en los relatos policiales de Uno (siendo nuestros textos el Otro) y cuáles son los efectos de esta dinámica; asimismo, a través de la revisión de los cuatro atri-

.....

⁶⁶ Estos parámetros se introdujeron y usaron para el análisis de la condición de la verdad en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño en mi tesis doctoral titulada “La transgresión del género policial en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño configurada por algunos enigmas y personajes”.

butos de la verdad, aparte del efecto de la relación el Uno-el Otro, revisaré qué se proyecta en cuanto a una abstracción de la verdad, específicamente en lo relativo a las identidades.

Para este fin, me enfocaré en algunos de los seis relatos-problemas⁶⁷ y en algunos episodios de *Un modelo para la muerte*, ya que se resaltan diferentes criterios o características en varios relatos; “Las doce figuras del mundo”⁶⁸ abre la obra, introduce el patrón de la investigación de Parodi que se sigue en los demás cuentos; en la revisión de la condición de verdad en “Las noches de Goliadkin” resalta la ironía generada por la caracterización del personaje protagónico Gervasio Montenegro; otro motivo llamativo en relación con el Uno es la complejidad intertextual de este relato, la cual profundiza y expande las referencias narrativas de la trama y la caracterización del personaje Goliadkin;⁶⁹ “El dios de los toros” expande el núcleo de nacionalismo concentrando la tensión el bonaerense *versus* el provinciano, aunque el mundo ético fundamentado en la verdad consonante destella revelada por la relación arquetípica maestro-discípulo (Carlos Anglada y José Formento); la verdad en “Las previsiones de

.....

⁶⁷ Con el fin de no llenar la investigación con ejemplos excesivos de los seis relatos, me permití ceñir los ejemplos a tres de ellos. No obstante, a partir de los mismos, el lector podrá identificar fácilmente lo señalado en los otros.

⁶⁸ “Las doce figuras del mundo” fue el primer texto literario en coautoría Borges-Bioy y se publicó en la revista *Sur* en 1941.

⁶⁹ Pareciera que las modalidades de parodia y pastiche, que comparten ciertas características pero no son idénticas, podrían explicar la intertextualidad presente en ese cuento, pues mantiene una relación, como se ha dicho, con *Asesinato en el Orient Express* de Agatha Christie, con *El doble* de Fiódor Dostoyevski, con los relatos policiales de Gilbert Keith Chesterton y con su padre Brown en particular.

Sangiácomo”, como ya he comentado, aunque se desdobra alrededor del núcleo policial, va más allá, anclándose en otra relación arquetípica, esta vez de padre e hijo ; “La víctima de Tadeo Limardo” presenta un caso curioso ante Isidro Parodi, el de un asesinato que proviene de un suicidio fallido, pero que Parodi comprende su naturaleza amorosa trágica; “La prolongada busca de Tai An”, a su vez, destaca por la insistencia en la dimensión transcendental de la verdad, la cual correspondería al cuarto criterio. *Un modelo para la muerte*, ya se ha dicho, encamina hasta las últimas consecuencias el asunto de la verdad, manifestando el fracaso de cualquier investigación, por más inverosímil que parezca y, al mismo tiempo, ostentando que la única posibilidad de acceder a la verdad es la confesión voluntaria del asesino: su buena fe.

l) Posesión de la verdad: sujeto de la verdad

El narrador es crucial en la cuestión de la posesión de la verdad. El que la posee y manipula —seleccionando, jerarquizando— en los seis cuentos es Honorio Bustos Domecq y en el cuento-novela Benito Suárez Lynch. Lo que se puede observar en el género policial clásico es que hay un narrador (homodiegético en “Los asesinatos de la calle Morgue”) quien da cuenta del desarrollo de la investigación y revela la verdad. En los casos del narrador homodiegético, éste la posee desde el inicio pero (por lo general) no la revela hasta el final. Las digresiones son escasas o inexistentes, y si se presentan sirven para aclarar algún aspecto de la línea narrativa o un rasgo del detective, siempre relevante para el avance de la investigación.

Observemos este asunto en relación con “Las doce figuras del mundo”. El narrador extradiegético-el autor (Ho-

norio Bustos Domecq) es el único quien parece poseer la verdad desde el inicio. El sospechoso del crimen, Aquiles Molinari,⁷⁰ está convencido de ser el asesino (como Gervasio Montenegro en “La noches de Goliadkin”), aunque en realidad no lo es. Don Isidro Parodi alude a la inocencia de Molinari contestando su aseveración tajante: “Dicen que yo también maté a uno, y sin embargo aquí me tiene. No se ponga nervioso; el asunto ese de los drusos es complicado, pero si no lo tiene entre ojos algún escribiente de la 18 tal vez puede salvar el cuero” (*Seis problemas*, 17). Los lectores ya conocen que Parodi está injustamente sentenciado por el asesinato que cometieron unos delincuentes de nombre “la barra de Pata Santa” (*Seis problemas*, 16); por consiguiente, el que Parodi aluda a que sería inculpa-do únicamente si un burócrata corrupto lo tuviera en la mira, hace que el paralelismo entre los dos casos quede establecido; el hecho de cometer o no el asesinato resulta menos importante que el de que alguien en posición de poder quiera deshacerse de uno o no. A través de esta analogía se deduce que el punto de la unión entre los dos casos es la inocencia de los inculpa-dos. Si el trasfondo de la analogía de Parodi es esto último, se comprende que él también posee la verdad desde el principio. Otro indicio de que Parodi conoce la verdad es que “don Isidro no

.....

⁷⁰ El nombre del personaje encarna la ironía por la discrepancia entre lo real y lo ideal; alude al Aquiles de la Guerra de Troya, el símbolo de valentía, fuerza, uno de los guerreros emblemáticos de la *Iliada* de Homero. El personaje Aquiles Molinari de “Las doce figuras del mundo” es paranoico (en camino rumbo a la Penitenciaría imagina que alguien lo sigue), incómodo por su credulidad, trabaja en la redacción de un periódico y en las Obras Sanitarias, actividades lejanas del aura de guerrero.

ignoraba la reciente desaparición de Abenjaldún; sin embargo le pidió a Molinari que le contara los hechos” (*Seis problemas*, 20-21). Parece que, intuyendo o conociendo la solución, Parodi quiere deleitarse con la convicción de Molinari de ser el asesino. Otro guiño irónico es que el mismo Molinari intuye la culpabilidad de Izedín: “Sin embargo, esos reaccionarios [Abul Hasán y el tesorero Izedín], con sus anticuados prejuicios, siguieron el trabajo de zapa y no trepido en afirmar que, indirectamente, ellos tienen la culpa de todo” (*Seis problemas*, 18).

Una semana posterior a su confesión, Aquiles Molinari “admitió que no podía postergar una segunda visita a la Penitenciaría. Sin embargo, le molestaba encararse con Parodi, que había penetrado su presunción y su miserable credulidad” (*Seis problemas*, 26). La incomodidad de Molinari es causada por la conciencia de su propia credulidad en cuanto a la broma que le hizo Abenjaldún; lo que Bustos Domecq infiere, como autor, es la creencia de Molinari en su propia culpabilidad. Con su método de parábola, empleando las cartas, Parodi le revela la verdad. Honorio Bustos Domecq —el sujeto— introduce la verdad a los lectores por medio de Parodi.⁷¹ Alfonso Reyes compara aquel método con la rutina del médico: “Todos los casos se desenvuelven en dos tiempos: en el primero, el visitante —generalmente un inocente de quien se sospecha— relata su enigma al presidiario como

.....

⁷¹ Salvo en “La prolongada busca de Tai An” donde el místico Fang She le descubre la verdad en su totalidad: “Lo que usted ha dicho es verdad, pero hay cosas que no puede saber. Yo las referiré” (*Seis problemas*, 114), en los demás cuentos Parodi descubre la verdad relativa a los crímenes que se le presentan. No es el caso, como se ha dicho, en la revelación del enigma en *Un modelo para la muerte*, en la cual la inteligencia de Parodi está derrotada.

quien cuenta su enfermedad al médico; en el segundo, y con ocasión de una segunda visita, el médico dicta el diagnóstico, el presidiario da la recta solución del enigma”.⁷²

Don Isidro Parodi también posee la verdad al final de “Las noches de Goliadkin”; no obstante, quien ostenta ser el poseedor de la verdad por excelencia (aunque falso) es Gervasio Montenegro, que interpreta todos los acontecimientos y las actitudes de los demás personajes que tienen lugar en el tren Panamericano de acuerdo con su vanidad, egoísmo y la convicción de su fama. Uno entre varios ejemplos es cuando Montenegro frustra, sin tener la menor intención de hacerlo, el intento de asesinato de Goliadkin por la baronesa Puffendorf-Duvernois, e interpreta la situación de acuerdo con sus expectativas deformadas de la realidad:

Decididamente, la diosa Aventura me acompañaba. En el camarote estaba la *baronne*, esperándome. Saltó a mi encuentro. En la retaguardia, Goliadkin se ponía el saco. La *baronne*, con rápida intuición femenina, comprendió que la intromisión de Goliadkin abolía ese clima de intimidación que exigen las parejas enamoradas. Se fue, sin dirigirle una sola palabra (*Seis problemas*, 34).

Alma Bolón Pedretti observa este rasgo de Montenegro: “En su lectura del mundo, Montenegro solo encuentra su propia versión de sí mismo. Salva lo insalvable gracias a una recuperación totalizadora de sí mismo para sí mismo. De ahí la impresión de ‘mundo al revés’ al que nos somete su visión: mirando el mundo, Montenegro no logra más que

.....
⁷² Alfonso Reyes, “El argentino Jorge Luis Borges”, *op. cit.*, p. 308.

verse y fundarse a sí mismo”.⁷³ De lo anterior se desprende la distinción esencial entre Montenegro y Parodi: mientras que Montenegro interpreta los hechos en concordancia con su vanidad y egoísmo, Parodi interpreta la interpretación (valga la redundancia) extremadamente tendenciosa de este personaje para extraer la información relativa a las circunstancias del crimen; es decir, Montenegro está actuando de acuerdo con una fuerza centrípeta y Parodi con una fuerza centrífuga. Bolón Pedretti lo formula de la siguiente manera: “Parodi no interpreta el mundo relatado a partir de sí mismo, por el contrario, del mundo relatado conjetura un posible Parodi: ‘También yo, en su [lugar]⁷⁴ [de Goliadkin]⁷⁵ hubiera sido un miedoso’ (47).⁷⁶ El modo de escucha de Isidro Parodi comparte con Goliadkin, [...], un principio fundamental: *renunciar a su alma* (a su verdad) *para salvarla*”.⁷⁷ Almeida propone el método empleado por Parodi para filtrar los datos relevantes al hecho delictivo:

Frente a cada uno de esos “discursos” se encuentra don Isidro Parodi, un simple hermeneuta, que de detective no tiene más que la fama. Su paradójica ventaja como intérprete es la de sufrir de una suerte de presbicia auditiva, que sólo capta del caso-discurso lo que queda a un mínimo de distancia, permaneciendo insensible a las funciones expresivas y fáticas

.....

⁷³ Alma Bolón Pedretti, “Las noches de Goliadkin’: flor de truco”, *Variaciones Borges*, 5, 1998, p. 101.

⁷⁴ En el texto de Bolón Pedretti la palabra “lugar” está erróneamente omitida.

⁷⁵ Los corchetes pertenecen a la cita.

⁷⁶ La referencia pertenece a la edición de *Seis problemas para don Isidro Parodi* que maneja Bolón Pedretti.

⁷⁷ Bolón Pedretti, *op. cit.*, pp. 101-102.

del discurso, que le aparecen demasiado borrosas por situarse en primer plano. Al revés de la situación típica del detective-abductor, que busca síntomas allí donde otros perciben mensajes, don Isidro percibe sólo mensajes en discursos que, primordialmente, se presentan como síntomas (de valor literario, de seducción erótica, de fineza intelectual, etc.).⁷⁸

“La prolongada busca de Tai An” es el único cuento que diverge de la constancia en cuanto a Parodi como sujeto de la verdad. El que inicialmente despliega los hechos ante Parodi es el doctor Shu T’ung, de modo que, en un inicio, parece que es el poseedor de la verdad: comienza la narración de los sucesos e introduce el discurso de transcendencia; menciona el crimen, que en ese punto parece ser el único: “el robo del talismán de la Diosa” (*Seis problemas*, 100). Es interrumpido por Gervasio Montenegro, quien toma el hilo de la narración de los acontecimientos y es quien agrega la información del otro crimen: un “homicidio de la calle Dean Funes” (*Seis problemas*, 102); el doctor Shu T’ung prosigue su testimonio, mencionando al segundo actor principal del crimen —ya había retratado a Tai An, a quien “el jefe de los sacerdotes encomendó la recuperación de la joya” (*Seis problemas*, 101)—: Fang She, a quien, según este testimonio, el mago Tai An encontró casualmente mientras fue objeto de burla de unos mendigos. Ambos narradores, tanto el doctor Shu T’ung como Gervasio Montenegro presentan los sucesos, así como los cuatro personajes involucrados —además de Tai An y Fang She, se trata de Samuel Nemirowsky y Madame Hsin— interpretándolos y dando por hecho que, por ejemplo, Tai An es el mago y no el ladrón, que

.....
⁷⁸ Almeida, *op. cit.*, pp. 41-42.

Nemirovsky es ebanista y no importador y revendedor de muebles: “ponderado ebanista que, en el centro mismo del Once, fabrica todos los armarios y biombos que los admiradores de su destreza reciben directamente de Pekín” (*Seis problemas*, 101). El doctor y Montenegro compiten para presentar los hechos a Parodi; sin embargo, cada vez que Shu T’ung intenta expresarse, Montenegro le roba la palabra. Posterior a la caracterización de los cuatro involucrados por Montenegro, el testigo chino concluye con su característico expresarse ornamentado: “Observo con chillidos de placer que mi relato perjudicial no entorpece la galería del señor Montenegro” (*Seis problemas*, 105).

En la parte de la narración del incendio, el lector puede vislumbrar fragmentos de verdad aun antes de la reconstrucción final de Fang She y Parodi. Shu T’ung menciona que después del incendio de la casa en la calle Dean Funes, “Nemirovsky dedicó los dineros del seguro a fundar una Empresa de Fuegos Artificiales” (*Seis problemas*, 106). La referencia al dinero del seguro despierta la sospecha (fomentada por numerosas películas y libros policiales) de que el incendio fue provocado con este fin; esta sospecha está confirmada en adelante cuando el doctor Shu T’ung: “[vio] la consternación deforme de Nemirovsky, que apenas atinaba a saciarlo [el fuego] con donaciones de aserrín y papel impreso” (*Seis problemas*, 107). Aunque el agregado cultural de la embajada china convivía con los cuatro participantes principales del relato, y aunque en su narración más de una vez interpretaba los hechos aparte de meramente relatarlos, no logra la posesión de la verdad del talismán de la Diosa.

Una metáfora (entre un exceso de éstas pronunciadas por Shu T’ung) se refiere a la importancia del trasfondo: “—El buen actor no entra en escena antes de que edifiquen el tea-

tro [...]. Primero, describiré absurdamente la casa; después, intentaré sin éxito un débil y grosero retrato de las personas” (*Seis problemas*, 103). A esta aseveración se encadena la postura de Montenegro en cuanto a la perspectiva, prestada de las artes plásticas; “—La perspectiva, mi estimable Parodi—bruscamente sentenció Montenegro— es el talón de Aquiles de las grandes paletas orientales. Yo, entre dos bocanadas azules, dotaré a su álbum interior de un ágil *raccourci* de la escena” (*Seis problemas*, 111). No obstante, ni una ni otra declaración contribuyen a que Parodi comprenda completamente el caso, y él confiesa la posibilidad del error: “Mire, yo le referiré lo que saco en limpio. Si me equivoco, usted me dirá ‘la embarraste, hermano’ y me ayudará a salir del error. Doy por seguro que el ladrón es Tai An, y usted, el misionero: si no el enredo no tiene ni pies ni cabeza” (*Seis problemas*, 113).

En *Un modelo para la muerte* el poseedor de la verdad del hecho criminal es el asesino Ladislao Barreiro: tiene bajo su control tanto el plan yermo de Le Fanu, como, lógicamente, el suyo propio. Parodi, en este cuento-novela, fracasa como sujeto de verdad: insiste en que Montenegro re-diga su versión de los hechos, lo que este último acepta hacer, pero su aventura con la baronesa desemboca en un *cul-de-sac* investigativo, ya que, aparte de la ironía de un acontecimiento nacionalista como el maratón,⁷⁹ en el cual Montenegro está

.....

⁷⁹ Puesto que se entiende el acontecimiento de acuerdo con la propuesta de Alain Badiou (véase nota 23), el sintagma “acontecimiento nacionalista” supone una paradoja; el episodio con la participación involuntaria de Montenegro en el maratón, precisamente representa este choque proveniente de la inmersión de los excluidos en la realidad y las consecuencias que ello conlleva.

obligado a participar para huir de los criminales, éste plan para exhibir a Montenegro no contiene ningún punto de contacto con el asesinato de Le Fanu.

II) Grado de dificultad para acceder a la verdad

La dificultad o facilidad para acceder a la verdad depende del narrador que la posee y de la manera en la que manipula su manifestación, por lo que este criterio está estrechamente relacionado con el primero. No es necesario agregar, pero aclararé que es el lector quien experimenta o no dicha dificultad y que ésta emana de los obstáculos y/o bloqueos en el camino a la verdad. En “Los asesinatos de la calle Morgue” de Poe no hay facilidad de acceso a la verdad: el narrador homodiegético la posee pero no la revela hasta el final del relato. Sin embargo, a lo largo del mismo, el enigma formulado contribuye a la claridad y unidad de la verdad. Al final se accede a ésta a través del narrador homodiegético, lo que se vincula con el procedimiento de un narrador “olímpico” que organiza las referencias y se pone al servicio de la estética de la totalidad.⁸⁰ Para abs-

.....

⁸⁰ El término introducido por Solotarevsky es el contrapeso de la estética de la fragmentación (cuyas características son, también, introducidas por la misma autora). Los procedimientos al servicio de la estética de la totalidad son: “1. Una determinada configuración textual: textos de estructura circular, entendiéndose por tales a aquéllos en los que el desenlace es un retorno al principio; 2. Textos de trama fuerte, en los que están activados el código proairético y el código hermenéutico —códigos al servicio de la trama— y se favorece así el anclaje en los significados; 3. Presencia de metáforas y símbolos (código simbólico). [...] El símbolo supone una plenitud de significado; es una síntesis de lo general y lo particular, en la que ambos son

traer dicho punto, es necesario apuntar que la demora en la exposición de la verdad acentúa el poder manipulativo y la autoridad del narrador.

En “Las doce figuras del mundo” accedemos a la verdad a través del mismo detective, es decir el protagonista, quien se posiciona, a diferencia de Dupin, en el pedestal de la manipulación de la verdad. Por eso, la revelación de la verdad mediante un supuesto truco de cartas no es casual, es análoga a la broma que le hizo Abenjaldún a Molinari en el supuesto rito de iniciación. Con esto Parodi exhibe otra vez su credulidad y demuestra su superioridad intelectual.⁸¹ Es valioso recordar palabras de Alfonso Reyes en relación con el poder deductivo excepcional de Parodi, ya que este escritor establece que es precisamente el encarcelamiento la causa para ese poder: “este desasimiento del ‘mundanal ruido’ le da la concentración mental para sus aciertos y la

absolutamente uno; posibilita así una integración superior; en él se dan, como en el centro, la coexistencia de los contrarios; 4. Presencia en el mundo configurado de imágenes totalizantes, e.g. círculo, laberinto; 5. Configuraciones semánticas de totalidad ofrecidas por la trama; 6. Presencia de un narrador ‘olímpico’, que opera como un centro organizador de referencias; 7. Clara correspondencia entre el texto y el peritexto: títulos, epígrafes orientadores respecto del texto” (Solotorevsky, *op. cit.*, p. 274).

⁸¹ Bolón Pedretti hace una reflexión interesante sobre “Las noches de Goliadkin” empujando la imagen del truco que Parodi realiza para revelar la verdad a Montenegro; se pueden deducir algunas implicaciones análogas en el episodio del truco de cartas que le sirve a Parodi para explicarle a Molinari el asesinato de Abenjaldún empleando el “principio truquero de ‘engañar con la verdad’ ” (Bolón Pedretti, *op. cit.*, p. 99). En el caso de “Las doce figuras del mundo” Molinari es la víctima del truco de Abenjaldún y también del truco de Parodi.

nitidez, el despojo, para captar las líneas esenciales de los problemas”.⁸²

En “Las noches de Goliadkin” la dificultad para acceder a la verdad por parte de los lectores es (aparte del exceso y la saturación de los datos irrelevantes para el caso delictivo: estrategia narrativa presente en todos los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*) la interpretación de los hechos por parte del personaje focalizador, quien es, en este cuento, el vanidoso Gervasio Montenegro. Todos los hechos se hacen inteligibles cuando Parodi les da sentido. La vanidad extrema de Montenegro se hace obvia una vez más en la última frase, donde se apropia del descubrimiento de la verdad: “Pierda cuidado, mi querido Parodi: no tardaré en comunicar mi solución a las autoridades” (*Seis problemas*, 41). Lo anterior evidencia, aparte de la vanidad, que Montenegro, quien transita tanto los textos de Bustos Domecq (también *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*) como el de Suárez Lynch, es otro en la espiral de plagiadores de las obras que se revisan: en la última cita se observa cómo se apropia de la solución de Parodi. Según Bolón Pedretti, Montenegro es plagiador “auténtico” puesto que

Su discurso es un compendio de citas, de intromisiones de otros discursos. Es el discurso de pura intromisión cacofónica de los otros, proferido por alguien que ignora la existencia del otro. No logra distinguir lo ajeno, ni decir lo suyo: menos aún consigue renunciar a lo propio para salvarlo. Montenegro encarna el plagio auténtico, el plagio del cleptómano, y no el plagio del caso social: ¿acaso no cierra el cuento apro-

.....

⁸² Reyes, “El argentino Jorge Luis Borges”, *op. cit.*, p. 308.

piándose, ante los propios ojos de Parodi, de la solución a la que éste llegó? ⁸³

La caracterización de este personaje no sólo obstruye, por medio de su discurso ornamentado —el del plagiador *auténtico*, hasta se podría emplear el término *plagiador total*, puesto que sus frases son *collages* de una amplia variedad de citas sin referencia—, la reconstrucción de los hechos por parte del lector, sino que expulsa al propio Montenegro del juego irónico: “En ambas narraciones, la de Montenegro y la de Parodi, se deja oír la ironía. Sin embargo, la organización de la misma es radicalmente diferente. En un caso se trata de una ironía no compartida por el locutor (Montenegro), en el otro, de una ironía no compartida por el interlocutor (Montenegro)”.⁸⁴

En “La prolongada busca de Tai An” la dificultad emana, como en los relatos anteriores, de una demasía de digresiones, en primer lugar, como ornamentos lingüísticos excesivos en cantidad y frecuentemente irrelevantes para el asunto que se refiere de parte de Shu T’ung, y además, en un exceso de comentarios vanidosos de parte de Montenegro. Otro motivo es la manera parcial de presentar la información por parte de los dos testigos, los cuales, juzgando por el despliegue de los datos, deberían de conocer la verdad, aunque sea parcialmente. Sin embargo, ofrecen los datos duros a Isidro Parodi e interpretan los hechos, dando por sentado que Tai An es el mago (en realidad lo es Fang She) y Samuel Nemirovsky, el ebanista (cuando en realidad es importador de muebles y estafador del seguro). Al final, se

.....
⁸³ Bolón Pedretti, *op. cit.*, p. 103.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

accede a la verdad a través de Fang She, ya que Isidro Parodi no ha podido llegar a la verdad completa (por primera vez en los seis relatos): “Fang She se puso de pie y dijo gravemente: —Lo que usted ha dicho es verdad, pero hay cosas que no puede saber. Yo las referiré” (*Seis problemas*, 114).

Los caminos de la verdad en *Un modelo para la muerte* son inescrutables. Parodi, quien resuelve los casos policíacos con un éxito inverosímil en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, queda abrumado y, por lo mismo, su acceso a la verdad está bloqueado. En este contexto lo más llamativo es el quinto capítulo en el cual los testigos se acumulan poco a poco en su celda hasta que se produce una saturación y estallido del detective: causados por los mismos testigos y por las múltiples versiones de los hechos:

—A volar que hay chinches. Si no despejan sobre tablas este local, lo voy a destacar a don Frogman para que los disuelva a pedos. A este conjuro Frogman se incorporó, se cuadró e hizo a manotones la venia.

—Disponga de este franco tirador —exclamó entre sus propios hurras. Una unánime corriente migratoria lo derribó (*Un modelo*, 111).

Esta saturación está experimentada por el lector también, puesto que, evocando las palabras de Alfred Mac Adam: “el texto está tan fascinado con su propia proliferación verbal que subordina la trama —el elemento más importante del género [policial]— al lenguaje. Si el misterio no fuera elucidado por un *deus ex machina* en la forma de una carta del criminal, el lector nunca podría descifrarlo”.⁸⁵

.....

⁸⁵ Alfred MacAdam, “*Un modelo para la muerte*: La apoteosis de Parodi”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, núms., 112 y 113, julio-diciembre 1980, p. 548.

Antes de este punto de ebullición, Parodi, el poseedor de la verdad en potencia (lo cual no se realiza), escucha cuatro testimonios discrepantes de los hechos de sangre. Barreiro, el asesino y el primer testigo, obstaculiza la verdad desplegando los hechos de modo que el razonamiento lógico lleve a la conclusión de que el culpable es Kuno Fingermann y que su motivo es la venganza por el ultraje que sufrió su hermana por parte de la víctima. Cuando acaba de declarar culpable a Fingermann, este último entra a la celda y presenta los hechos según los cuales se deduce que el culpable es Marcelo N. Frogman: “No seré yo el que voy a combatir su idea fija de que Frogman es el asesino. Ese Maenneken Piss se fatigó de que el sacrificado lo tratara como la suela de zapato que es” (*Un modelo*, 99). Siguiendo el juego de cadena, el que se presenta en la celda después de esta acusación es Frogman. Su “candidato” es Mario Bonfanti; según este testimonio, Bonfanti es el “traidor en la tribu” (*Un modelo*, 101), obviamente aludiendo a A.A.A., siendo Frogman su miembro asiduo. El factótum de la Asociación explica el motivo de Bonfanti con el desfalco que se hizo en la Asociación, por lo cual responsabiliza al filólogo también: según esta versión, Le Fanu lo encuentra *in fraganti* por lo cual lo mata en la glorieta:

también me daba cuerda la ilusión de desenmascarar a ese pródigo con la biyuya ajena. No me venga con la hisorieta en colores que un hombre que ha sudado la gota gorda para ganarse, honesta o deshonestamente, el centavo, no le manda la parte. Para mí que la pescó el que hace nono en la Recoleta y que el franquista lo mató con el matagato para que no les batiere la mugre a los vigilantes (*Un modelo*, 102).

Es de esperar que el próximo en entrar es el inculpado Bonfanti, y así sucede; su entrada está acompañada del reconocible estilo barroco de hablar:

El doctor Mario Bonfanti —que, según su donairoso decir “maridaba la rauda gorra-visera del chófer con el guardapolvo talar del tragalibros papandujo cuando no del desarrinconado viajero”— se introdujo en el angustioso recinto, salvo hombro izquierdo, brazo derecho y mano tenaz que empuñaba su buen busto alcancía de barro cocido: ¡un don Federico de Onís a todo color con el que hiciera sus primeras armas de artífex ese protagonista de la cacofonía y del caos que porta con su frente bien alta el apropiado nombre de Jorge Carrera Andrada! (*Un modelo*, 103).

A diferencia de sus precedentes, él no lanza ninguna acusación clara. Su monólogo caótico, incoherente, lleno de digresiones, y que representa un completo disparate lingüístico y lógico, causa que el anfitrión explote y expulse a todos, salvo Gervasio Montenegro. Creía que este galán arrogante y presumido le pudiera proporcionar pistas para entender el caso; no obstante, los múltiples obstáculos lo imposibilitan.

III) Relevancia de la verdad para el mundo configurado en la obra

Los enigmas y, por consiguiente, la verdad en el género policial son el eje estructural y temático de un texto de este tipo; ambos indispensables para que el texto funcione.⁸⁶

.....

⁸⁶ Es interesante recordar lo dicho por Alfonso Reyes con respecto a la dinámica enigma-verdad: “En la novela policial [...] una muerte es bienvenida, porque da mayor relieve al problema. Des-

“Las doce figuras del mundo” permite una lectura en la que el enigma y la verdad del asesinato de Abenjaldún son los que motivan la narración, al ser el acontecimiento delictivo principal; sin embargo, también se ofrece otra lectura, la del crimen como un pretexto para que ocurra la burla de la ingenuidad de Aquiles Molinari. Si nos apegáramos a la segunda, la verdad y su descubrimiento no serían los requisitos para regresar al orden, como es el caso en los textos del género. La narración de Aquiles Molinari no avanza del enigma hacia la verdad con el fin de restablecer la armonía, sino para coronar su propia ignorancia. La consecuencia estética de este aspecto es la irrelevancia del descubrimiento de la verdad y del (re)establecimiento de la armonía.

La trasposición del grado de importancia de la verdad en *Seis problemas para don Isidro Parodi* se lleva a cabo a través de la manipulación narrativa de los testigos y su caracterización que supera la importancia de la revelación de la verdad al final de los cuentos; por ejemplo, el hecho que el tesorero Izedín en “Las doce figuras del mundo” asesinara a Abenjaldún, siendo que el motivo era eliminar los libros de contaduría de los cuales estaba encargado, es menor en relevancia para la trama que la ingenuidad de Aquiles Molinari y el juego que los drusos organizaron con él. Así, el papel de la víctima, de acuerdo con la configuración del cuento, pertenece a Aquiles Molinari, mientras que Abenjaldún, “la víctima física”, es un mero elemento que cumple

cansa el corazón, y trabaja la cabeza como con un enigma lógico o una charada, como con un caso de ajedrez. Pero el trabajo no es tan intenso que fatigue, y además sabemos que, por regla, nos van a dar solución en el último capítulo” (Alfonso Reyes, “Sobre la novela policial”, *op. cit.*, p. 457).

una función indispensable dentro de la ecuación del problema policial. Este aspecto (específicamente, la función de los testimonios en el mundo de *Seis problemas para don Isidro Parodi*) es comentado por Alfonso Reyes quien lo denomina “*testimonio social*”, y afirma que en estos cuentos

De paso, nos vemos transportados a los escenarios más abigarrados y curiosos, recorreremos los más ocultos rincones de la vida porteña, y desfila a nuestros ojos una galería de tipos de todas las escalas y todas las razas mezcladas en aquel hervidero de inmigraciones, hablando cada uno su lenguaje apropiado. A tal punto que, amén de su interés de enigma, el libro adquiere un valor de testimonio social, aunque iluminado fuertemente por las luces poéticas.⁸⁷

En “Las noches de Goliadkin” la resolución del enigma es más relevante que en “Las doce figuras del mundo” porque explica todas las reacciones de los personajes que han sido malinterpretadas por Montenegro. Aún así, el peso total no se da, como en los relatos policiales del Uno (opuesto del Otro), en la revelación de la verdad, sino en la manifestación, a través de la reconstrucción de los hechos, del pretencioso carácter del testigo, Gervasio Montenegro. También en este cuento hay dos víctimas: la primera según la configuración textual, Gervasio Montenegro, por su ingenuidad, y la segunda, Goliadkin, quien cumple con la función clásica del relato (el asesinato de Bibiloni es “daño colateral” y se debe a que el plan está malogrado).

La relevancia de la verdad en “La prolongada busca de Tai An”: las pistas relativas al ultrajador, Tai An, son importantes: se conoce, de la narración de Shu T’ung, que llega

.....
⁸⁷ Reyes, “El argentino Jorge Luis Borges”, *op. cit.*, pp. 308-309.

de polizón, vende obleas, entra en un negocio dudoso con Nemirovsky, “entró impetuosamente en un consorcio con Samuel Nemirovsky” (*Seis problemas*, 101), “Más de una vez cambió de nombre y de barrio” (*Seis problemas*, 102) y, según la conclusión del agregado cultural Shu T’ung, “Tai An, al rescatar a Fang She, usurpó las funciones de los bomberos, con grave riesgo de ofenderlos y de que éstos lo mojaran con sus caudalosas mangueras” (*Seis problemas*, 108). Dejando a un lado la ironía que emana del choque entre lo solemne y lo prosaico en un mismo sintagma, cabe decir que la verdad del asesinato es relevante para la trama, en todo caso, lo es más que en otros cuentos, ya que desde que se plantea el enigma del talismán de la Diosa y la solución del asesinato tiene que ver únicamente con ese hecho. Por ello, la condición de la verdad encaja con su condición en el relato policial clásico: en el inicio se plantea el enigma y al final se descubre la verdad: su descubrimiento contribuye a la armonía del mundo configurado en la obra, ya que se materializa el cierre del ciclo.

Todo lo contrario es la verdad y el mundo en la novela de Benito Suárez Lynch: la verdad en cuanto al asesinato de Le Fanu cierra el texto, lo que le otorga relevancia por el “punto final”. Esta importancia es visible, no obstante, en todos los textos que he revisado en el presente estudio, pero no todos, como he argüido, son clasificados como los que ostentan verdad relevante. Con respecto a *Un modelo para la muerte*, los lectores conocen hasta el cuarto capítulo que hay un asesinato de por medio: antes de la revelación de Frogman, las visitas y los testimonios ante Parodi no tienen una base que proviene de la trayectoria enigma-verdad; en el cuarto capítulo Frogman declara que cuando va rumbo a los bajos de San Isidro por el encargo de Le Fanu para

entregar “El oráculo del perro” a Fingermann (cumpliendo su parte en el plan de asesinato de Le Fanu), se topa con el cadáver de Le Fanu:

Salí marcando tiempo, que más me hubiera valido quedarme quieto como un conejo embalsamado, porque me viera usted, trepando por una montañita-sorpresa que después tuve que desatascarme del barro y salir de la zanja que si me divisan ustedes me toman por un candobe [...] La montañita vino a ser la pancita del doctor Le Fanu, que yo sin pedir permiso pisé, pero él no me mandó a la misma miércoles porque estaba más muerto que un bife con papas fritas (*Un modelo*, 87).

Previa referencia a *La incredulidad del padre Brown* y posterior a “guantes carpincho y bastón de media estación” (*Un modelo*, 89) cobran sentido paulatinamente hasta que en el último capítulo el asesino descubre que Le Fanu planeaba deshacerse de su cuñado “a la Chesterton”, coqueteando con el *modus operandi* de “El oráculo del perro”. Sin embargo, la forma *deus ex machina* de la revelación de la verdad sobre el asesinato, así como la saturación por la demasía de digresiones en los testimonios, la mayoría de los cuales ni siquiera *a posteriori* resultan relacionados con el asesinato, no contribuyen a la inscripción del texto en la línea del género policiaco, con forma, contenido y verdad coherentes y unidos. Es decir, la verdad de *Un modelo para la muerte* se concreta en múltiples líneas narrativas: la del evento nacionalista de la noche del crimen, en forma de una “cintita patriótica que se obtuvo cuando el desfile de los gauchos en el Balneario” (*Un modelo*, 83),⁸⁸ la

.....

⁸⁸ La segunda parte se centra en el tema del nacionalismo; sin embargo, la mención de una imagen absurda como referente del na-

de la aventura de Gervasio Montenegro, con otro acontecimiento patriótico que es el maratón (mencionado anteriormente), la de la A.A.A., la del plan frustrado de asesinar a Kuno Fingermann; una de todas estas es la verdad relativa a la muerte de Le Fanu. De lo anterior proviene que la verdad relacionada con el asesinato, entre tantas otras, pierde su prestigio y desciende a ser mero artificio en su arbitrariedad, sin ni siquiera una pista que se pueda trazar de acuerdo con la lógica motivo-venganza hasta que el asesino lo confiese.

IV) Grado de transcendencia de la verdad configurada

La revelación de la verdad en el género policial clásico implica, generalmente, la victoria del bien sobre el mal, incluso en el subgénero “duro”, en el cual se insiste en los vicios tanto de los “malos” como de los “buenos”. El resultado de la investigación —la solución del enigma— es, arquetípicamente, el triunfo de los valores éticos judeocristianos contra las fuerzas del “mal”. La consecuencia es el re-esta-

cionalismo en este texto, no deja de relacionarla con las anécdotas de Borges en cuanto al nacionalismo; él comenta otro acontecimiento nacionalista, que es la guerra de las islas Malvinas:

“Un periodista le propone a Borges durante el conflicto de las islas Malvinas que haga una declaración:

—Usted debería manifestarse nacionalista en un momento como éste —le dice—. Eso ayudaría mucho a los argentinos.

—Bueno, creo que una actitud así de mi parte sería tomada como una extravagancia —se disculpa Borges—. A la gente le resultaría tan raro como si yo manifestara que soy musulmán, chino o peronista. Nadie me creería” (Alifano, *op. cit.*, p. 89).

blecimiento de la armonía. Es decir, la promesa, la certeza y/o la seguridad de que el mundo está bien hecho y que se garantiza el regreso al orden inicial, donde el bien es la condición ética dominante. Esto es la característica del mundo industrializado, racional y burgués, en cuyo contexto surgió el género⁸⁹ y participa en la configuración de la estética de la totalidad, ya que su desenlace es el retorno al inicio.

La aventura de Aquiles Molinari coquetea con las nociones transcendentales, relacionadas con la fe; él se impresiona por lo que su imaginación supone sobre la religión drusa y confiesa que “[ha] comprendido que los drusos forman una colectividad progresista y están más cerca del misterio que muchos que van a misa todos los domingos” (*Seis problemas*, 17). Otro indicio irónico de matiz transcendental, en el sentido de lo “que se comunica o extiende a otras cosas” (*Diccionario de la Real Academia Española*), es el papel del zodiaco en la iniciación de Molinari: la intención irónica es obvia en estos motivos, y la dimensión transcendental es únicamente reconocida por Molinari, quien es el personaje focalizador. La tarea que le encarga Abenjaldún refuerza esta dimensión: “buscarás a los cuatro maestros que forman el velado tetragono de la Divinidad” (*Seis problemas*, 20). Molinari se impacta ante la imagen que encuentra mientras

.....

⁸⁹ En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz percibe que en la cosmovisión de los norteamericanos existe la “confianza en la bondad natural de la vida” (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 6). La razón por las posturas contrarias se encuentran en lo siguiente: “Me parece que para los norteamericanos el mundo es algo que se puede perfeccionar; para nosotros, algo que se puede redimir. Ellos son modernos. Nosotros, como sus antepasados puritanos, creemos que el pecado y la muerte constituyen el fondo último de la naturaleza humana” (*ibid.*, p. 7).

realiza la primera tarea que le es encargada: “además esas espaldas blancas, esas cabezas agachadas, esas máscaras lisas y ese toro sagrado que yo no había visto nunca de cerca, me tenían inquieto” (*Seis problemas*, 20).

La segunda prueba encomendada a Molinari conlleva un grado más alto de dificultad, de responsabilidad y, también, de “transcendencia”. Se refleja en las siguientes enunciaciones: “Dijo que me sometería a otra prueba, difícilísima, pero que en esa prueba se jugaría la vida de todos ellos y tal vez la suerte del mundo” (*Seis problemas*, 21). Abenjaldún le advierte:

Estas figuras rigen el mundo; mientras dure el examen, te confiamos el curso de las figuras: el cosmos estará en tu poder. Si no alteras el orden del zodiaco, nuestros destinos y el destino del mundo seguirán el curso prefijado; si tu imaginación se equivoca, si después de la Balanza imaginas a León y no el Escorpión, el maestro a quien busca perecerá y el mundo conocerá la amenaza del aire, del agua y del fuego (*Seis problemas*, 22).

Para aumentar la dificultad le vendan los ojos, y él ciegamente sigue el camino de su nueva fe. El momento irónico en este sentido es el siguiente: “Tropecé con una mesita de tres patas, que usan algunos drusos que todavía creen en el espiritismo, como si estuvieran en la Edad Media” (*Seis problemas*, 22). La obediencia ciega es la característica más conspicua de Molinari que se percibe desde los preparativos para su rito de iniciación: aprender las doce figuras del zodiaco del Almanaque Bristol, tomar sólo té durante los tres días antes del rito, el rito tiene lugar el domingo porque, según las palabras de Abenjaldún, “convenía más el día del Señor” (*Seis problemas*, 18); lo anterior sabiendo que los

drusos son una secta dentro del islam y que el viernes es el día dedicado a Alá.⁹⁰ Parodi, al revelarle la solución de crimen, comenta este aspecto: “El hombre [Abenjaldún] estaba de bromas” (*Seis problemas*, 27). Reiterando, la dimensión transcendental se concentra en la experiencia y el sentimiento de Molinari. En cuanto a las ideas del bien, el mal y la armonía primordial, Molinari aspira a alcanzarlas y así se crea el contraste irónico entre lo real y lo ideal.

“Las noches de Goliadkin” cumple con los valores de trascendencia que se hallan en el relato policial del Uno: a partir de un caos discursivo, contaminado por una narración interpretativa de los hechos, don Isidro Parodi ordena el mundo, desenmascara a los impostores y abre los ojos de Montenegro, cuya ceguera no proviene de ingenuidad como en el caso de Molinari, sino de una vanidad excesiva.

El grado de trascendencia de la verdad configurada en “La prolongada busca de Tai An” es imponente: principalmente, porque el regreso del talismán no sólo significa el

.....

⁹⁰ Aunque no hay elementos textuales contundentes que lo comprueben, se puede especular que los llamados “drusos” del cuento son realmente miembros de la comunidad judía por los estereotipos característicos: todos los drusos nombrados en el cuento son dueños de negocios, el doctor Abenjaldún es adinerado, su comunidad es extremadamente hermética, es casi imposible convertirse en “uno de ellos”, son manipuladores, arrogantes, traicionarían a sus amigos por los libros de contaduría; hay, sin embargo, dos motivos más convincentes de dicha suposición: el toro de metal en la casa de Abenjaldún que es referencia al becerro de oro, venerado por los israelitas en el Libro de Éxodo; y la mención de “el velado tetrágono de la Divinidad”, que se puede relacionar con uno de los nombres de la divinidad según la Cábala, el compuesto por el número cuatro (“shem hameforash”). Créditos por esta conjetura para Alma Rosa Sánchez Valdez.

regreso al orden como en los demás cuentos de temática policial —cerrando el círculo de enigmas—, sino, también, la salvación del mundo ante la amenaza de que una fuerza oscura lo dominará, ya que, como dice Shu T'ung, “si un mortal se apoderara del talismán y lo retuviera veinte años fuera del templo, sería el rey secreto del mundo” (*Seis problemas*, 100). Por lo anterior, la verdad que se expone en su totalidad ante Isidro Parodi al final del relato también forma una promesa de orden cósmico garantizado y transparente de que ninguna fuerza oculta conseguirá el poder. De modo que el robo del talismán implica algo más que una transgresión restringida al mero hecho delictivo; este robo “aflojó las patas del mundo” (*Seis problemas*, 100); la consecuencia de no regresar el talismán al santuario antes de que se cumplan veinte años representa un peligro para la estabilidad del mundo, puesto que “sus atributos fundamentales son la sabiduría y la magia” (*Seis problemas*, 100); Bustos Domecq advierte que el mundo sin aquellos fundamentos —y con una fuerza oscura en el poder— carecería del equilibrio, esencial para el potencial de la belleza.

Un modelo para la muerte en sí no ostenta verdad transcendente, que se extiende más allá; refiriéndose a un *modelo* que, se ha comentado, es “El oráculo del perro”, el asesinato es una imitación —plagio—. Ni la revelación de su desarrollo, desde el motivo hasta la ejecución, a pesar de que el motivo de la venganza juega con el deseo de imponer una justicia, contribuye a un valor transcendente. Cierta lectura puede sugerir que se trata de un crimen perfecto, ya que el omnisciente Parodi no lo logra descifrar y sus testigos todavía menos; por lo que el único poseedor de la verdad —el asesino— tiene que delatarse. Esta perfección, no obstante, se debe más a una extrema cacofonía de verdades, versiones,

inculpaciones, acontecimientos patrióticos, intrigas amorosas —con Hortensia Montenegro, señora Loló de Kruif, baronesa Puffendorf-Duvernois— que a una superioridad intelectual en planeación y realización del crimen.

Potencia de la verdad múltiple

En esta parte me he enfocado en el motivo irónico principal: la verdad múltiple creada por la heterogeneidad de valores —contraste de signos o signos contradictorios— que se halla en la estética de los dos textos respecto del relato policial. La ironía como puente al cual me he referido en la introducción es, en los textos comentados, el medio y la consecuencia al mismo tiempo; la consecuencia de una figuración específica —la que también ha tenido el efecto de la verdad múltiple— y el medio para lograr los efectos que establecen las condiciones de una coloración afectiva y una significación estética, concentrada, otra vez, en la verdad múltiple. Aquella verdad, como se ha visto en los fragmentos de las dos obras, aparte de múltiple es contradictoria.⁹¹

En el acercamiento a la verdad a partir de los cuatro parámetros, se ha determinado que, por ejemplo, en “Las noches de Goliadkin”, se afirma la condición del sujeto de verdad en el personaje de Parodi, la manera de acceder a ésta se encuentra obstruida por la versión que expresa Montene-

.....
⁹¹ Referiré, en este contexto, el estatus de la verdad dentro del horizonte ideológico como lo propone Bajtin/Medvedev: “En el horizonte ideológico de cualquier época y de cualquier otro grupo social no existe sólo una verdad, sino varias verdades mutuamente contradictorias, no sólo un camino, sino varios, ideológicamente divergentes” (Bajtin/Medvedev, *op. cit.*, p. 63).

gro, sin embargo, se accede a través del sujeto de verdad, lo cual fortifica los cimientos del paradigma del Uno; luego, en cuanto a la relevancia de aquella verdad, se ha dicho que la tiene, aunque el receptor de la verdad pronunciada por Parodi es Montenegro, cuya verdad ha sido contradicha con la de Parodi. Por último, la cuestión de la transcendencia contiene el mismo efecto que en el relato policial clásico: regreso al orden. A pesar de lo que estos paradigmas proyectan desde adentro, hay que regresar al marco: el orden está contaminado e imposibilitado por éste: Parodi —el sujeto de verdad— sigue siendo el reo injustamente acusado y cuando la revelación de verdad tiene lugar, él sigue privado de la libertad. Aparte de esta grieta en el “regreso al orden”, la transcendencia que deriva de la verdad revelada, no se detiene en el hecho de desenmascarar a los impostores y su plan de robarle el diamante a Goliadkin, sino se extiende a que “el hombre se daba maña para esconderla [alhaja]: no la quería para él; la quería para devolvérsela a la señora” (*Seis problemas*, 40); y estaba a punto de cumplir dicho deseo cuando los ladrones internacionales se acercaban más a él; por lo cual ingenia el plan para asegurar el cumplimiento del deseo, aún a expensas de su propio sacrificio. Parodi lo verbaliza: “Tal vez pensó que no le valía mucho vivir: veinte años crueles habían caído sobre la princesa, que ahora dirigía una casa mala. También yo, en su lugar, hubiera sido un miedoso” (*Seis problemas*, 41).⁹² El amor,

.....

⁹² Anteriormente en el texto se dice de la princesa Clavdia Fiodorovna que Goliadkin “hace poco supo que estaba en la República Argentina, regenteando, sin abdicar su *morgue* de aristócrata, un sólido establecimiento en Avellaneda” (*Seis problemas*, 36); se entiende, en las referencias al “establecimiento” y a la princesa en otros

el cumplimiento de palabra, el sacrificio, el ingenio, son motivos de transcendencia ética y tienden hacia la estética de totalidad, mencionada anteriormente.

Específicamente, la línea divisoria cuestionada es el orden de verdad unificada del relato policial clásico por un lado, y el orden de verdad múltiple en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* por el otro. Dentro de esta propuesta se ha demostrado, mediante los cuatro criterios de verdad, que la estética (verdad) que ema-

cuentos del libro —por ejemplo, en “El dios de los toros”, cuando Montenegro entra en la celda de Parodi, éste le dice: “—Pucha que la carne se vende bien en Avellaneda. Ese trabajo enflaquece a más de uno; a usted lo engorda (*Seis problemas*, 45); también cuando Montenegro menciona los motivos que impiden que la princesa vaya a la cabaña *La Moncha*: “la Princesa no podrá acompañarnos. La retienen sus múltiples tareas en Avellaneda” (*Seis problemas*, 46)—, así como su mención en *Un modelo para la muerte*, que se trata de un prostíbulo en el cual la princesa funge de *madam*; se enfatiza, en varias ocasiones, que se encuentra en la calle Avellaneda. Cabe recordar una anécdota con Borges que narra Roberto Alifano:

“En un viaje que hicimos a Rosario, recordó que desde hacía mucho tenía la intención de escribir un cuento cuyo tema era la mafia que operó en esa ciudad y sus hechos delictivos. [...]

—Aquí vivieron varias generaciones de rufianes y de mafiosos —empezó diciendo—. Un señor sacerdote, que era de origen judío, me contó que la prostitución la empezaron a manejar los judíos; esos rufianes desplazaron a puñaladas a los rufianes criollos.

—Me dijeron que en Avellaneda también fue manejada por los judíos —interrumpo.

—Sí, allí se fundó la Tzvi Migdal que traía chicas de Polonia para prostituir las. [...] Y en Rosario ocurrió algo parecido. Sólo que después llegaron los mafiosos italianos, que venían de Sicilia y acabaron con los judíos” (Alifano, *op. cit.*, pp. 116-117).

na es multidimensional y heterogénea, ya que encima del armazón del relato policial asienta “el contraste esencial entre valores de signo diferente”⁹³ de aquel armazón, creando así un ambiente propicio para la figuración irónica, la cual funciona, en sentido general, “para congraciarse con alguien y para intimidar, para subrayar y para socavar”.⁹⁴ En particular, dentro de las nueve gradas de la carga afectiva que la ironía proyecta según Hutcheon, la función que predomina en los dos textos es la oposicional:

This is the function of irony that has specifically been called “counter-discursive” in its ability to contest dominant habits of mind and expression (Terdiman 1985: 12)⁹⁵ [...] For those positioned *within* a dominant ideology, such a contesting might be seen as abusive or threatening; for those marginalized and working to undo that dominance, it might be subversive or transgressive in the newer, positive senses.⁹⁶

Los criterios revisados demuestran el espíritu de verdad que admite la heterogeneidad de órdenes, en los cuales las incongruencias brotan en dirección a una verdad enriquecida por los contrastes esenciales —hasta paradójicos, aparentemente excluyentes—, implícitos en la figuración irónica. Ésta es responsable de la coexistencia del patrón enigma-investigación-verdad-armonía con la insistencia textual en el código cultural enfático representado con estereotipos.⁹⁷ Aunque funcionan para crear el humor que co-

.....

⁹³ Ballart, *op. cit.*, p. 295.

⁹⁴ Hutcheon, *op. cit.*, p. 56. La traducción es mía.

⁹⁵ La referencia pertenece al texto de Hutcheon.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ Con esto me aparto de la postura de Nietzsche, según la cual “hay muchas especies de ojos. Nadie ignora que la esfinge tiene ojos;

linda con lo grotesco, los estereotipos representan el puente entre la verdad múltiple y el nacionalismo deconstruido, el cual se trata en la segunda parte; su exceso y el hecho que —aparte de que siempre son planos en su caracterización, es decir, rechazan dimensiones y profundidades— están agrupados en un sistema binario, asimismo plano y abstracto —en el Uno y el Otro— contribuyen a socavar los esencialismos, las sustancialidades y las categorías determinantes y determinadas. La razón de ello es que, más allá de las representaciones lingüísticas de ciertas imágenes, configuran un *discurso* estereotipado, el cual no es plano y contiene dimensiones, repercusiones y efectos.

Además, las tensiones entre valores argumentativos, expresión y contenido, registros estilísticos, realidad y apariencia, y el marco como el umbral indefinido, contienen la potencia de la creación de una verdad múltiple y plural. Esta potencia, evocando la propuesta de Deleuze, emana de lo virtual; lo comenta María Luisa Bacarlett Pérez:

lo virtual está más bien ligado a la potencia: apertura para dar lugar a la diferencia, a la novedad, a lo inesperado. Es precisamente la calidad indecible del acontecimiento lo que le da toda su potencia, es su carácter paradójico —ni adentro ni afuera, ni correspondiente ni antagónico—, el hecho de que en él nada está definido, ni acabado, ni decidido, lo que lo hace tierra fecunda para que sobrevenga la novedad, lo no previsto, la diferencia radical.⁹⁸

Las imágenes y las estructuras motivadas por la ironía que brotan del suelo del relato policial —el Uno— son

.....
y, por tanto, existen varias verdades y, por consiguiente, ninguna verdad” (Nietzsche, *op. cit.*, p. 368).

⁹⁸ Bacarlett Pérez, *op. cit.*, p. 156.

los que poseen la semilla de la novedad, puesto que constantemente, en específico con la ironía, llevan fuerza e impulso transformadores y sorprendentes. De esta manera, especialmente en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, se configura a lo que me he referido como el relato policial Otro. *Un modelo para la muerte* avanza un paso más en cuanto a la potencia, su realización y su virtualidad; se aproxima a lo que Deleuze y Guattari denominan Cuerpo sin Órganos; nuevamente refero las palabras de Bacarlett:

Así, el CsO expresaría de dos maneras la potencia de lo indiferenciado: primero, porque renuncia a territorializarse en órganos y funciones especializadas, por ende, no hay predefinición alguna, no hay dirección ni forma preestablecida, antes bien, todo se convierte en él en virtualidad, en potencia; segundo, esta ausencia de especialización rompe también con toda idea de organismo, ya que aquí también desaparecen las jerarquías y la necesidad de un centro que organice los procesos y las funciones.⁹⁹

Los cuatro parámetros de verdad demuestran que antes que rebelarse contra ciertas convenciones y, en su rebelión, dialogar con éstos, la obra de Benito Suárez Lynch inclusive parodia el hecho de dialogar desde la rebelión; alude —en una especie de metatexto— que es plagio cualquier “creación” de Suárez Lynch y que el asesinato de Le Fanu es otro plagio mal logrado. Las identidades, en las cuales se insiste en esta obra, ya que se institucionalizan con la A.A.A., y que se comentarán *in extenso* en la segunda parte de este estudio, son plagios también: Frogman imita al modelo del criollo, Montenegro al modelo de intelectual argentino de

.....
⁹⁹ *Ibid.*, p. 161.

la aristocracia, Le Fanu plagia el ser “extranjero”; en esta dominación de plagio, el original —el territorio— no se consigue identificar, de lo cual procede, también, la ausencia del centro: Isidro Parodi como el eje, el organizador de los enigmas, el hermeneuta, quien da sentido a los hechos caóticos, el sujeto de la verdad, se desplaza de su centro y se convierte en pasivo, en el receptor de la verdad por parte del asesino.

Más allá de las modalidades literarias, se abstrae, a partir de esta potencia de la verdad múltiple, la repercusión en los valores éticos del bien y del mal. Éstos, tanto en la configuración de *Seis problemas para don Isidro Parodi* como en *Un modelo para la muerte*, tienden hacia el cuestionamiento y, en último término, el quebrantamiento del valor tradicional del signo; este último libera el potencial ético y estético transmitido por Honorio Bustos Domecq, Benito Suárez Lynch, don Isidro Parodi, Gervasio Montenegro, Aquiles Molinari, el Commendatore, Marcelo N. Frogman, Tai An, y los demás personajes, en toda la variedad, la heterogeneidad y la pluralidad que los hace memorables.

SEGUNDA PARTE

NACIONALISMO SEGÚN HONORIO BUSTOS DOMECC
Y BENITO SUÁREZ LYNCH¹

Un modelo para la muerte, relato largo de Benito Suárez Lynch, despliega una ideología,² que inclina el fiel de la

.....

¹ El contenido de esta parte se basa en un artículo de mi autoría, titulado “Nacionalismo en ‘Un modelo para la muerte’ de Benito Suárez Lynch”, que se encuentra en proceso de evaluación en la revista *Moenia* de la Universidad de Santiago de Compostela; el artículo es parte del presente proyecto de investigación; lo que se desarrolla en las siguientes páginas es la versión más extensa de dicho artículo, que abarca también las conclusiones relativas a *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

² Término cargado de contradicciones que se comenta sucintamente en función del presente estudio, principalmente desde la cercanía con las propuestas vertidas por Althusser y Žižek; parafraseando al primero, la ideología en el sentido amplio de la palabra es lo que interpela y convoca a un sujeto libre (aparentemente por su propia voluntad) para que éste acepte su propia sujeción. Lo anterior se observa en los personajes más emblemáticos de los textos como Marcelo Frogman, Gervasio Montenegro, Mario Bonfanti, Fang She, Goliadkin, el Commendatore. Ciñéndome a la manera específica del empleo apolítico de este término en la investigación, evocaré que, según Žižek, se trata en primer lugar de una interacción íntegra, constante y temporalmente inalterable que es una ilusión “consciente” de su naturaleza ilusoria, pero la cual, a través de sus mecanismos, hace que actuemos como si no estuviéramos conscientes de ello. Esta acepción de la ideología se

balanza hacia el nacionalismo.³ Lo mismo se establece para *Seis problemas para don Isidro Parodi*, aunque la insistencia en la identidad criolla está configurada de otro modo, más espontáneo, menos institucionalizado. Por consiguiente, se argüirá que lo que se halla detrás o más allá del aparente juego discursivo es una postura relacionada con el nacionalismo argentino en específico, la cual se abstrae, implícitamente, a un pronunciamiento de repudio en cuanto al nacionalismo como fenómeno en sí.

Puesto que la cualidad dominante de la estrategia discursiva en *Un modelo para la muerte* es el juego —y lo es en un grado más alto de lo que se nota en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (o, también, en *Dos fantasías memorables, Crónicas de Bustos Domecq*⁴ y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*,

aproxima a la cuestión autorial compleja de dichos textos; los que manifiestan aquella ilusión son, en primer nivel, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y, posteriormente, Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch; los personajes inmersos en la ideología no demuestran señales de la naturaleza ilusoria de su ideología (Cfr. Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Medellín, Ediciones Pepe, 1980; Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI editores, 1992).

³ Reitero que el enfoque del presente estudio es observar la actitud hacia el nacionalismo, no desde una perspectiva estrechamente vinculada con las condiciones políticas de Argentina —la postura antiperonista de Borges, Bioy y los colaboradores con la revista *Sur* es conocida, se ha investigado y se han publicado artículos (algunos de ellos citados en la presente investigación) al respecto—, sino, en concordancia con las preocupaciones estéticas y éticas de Borges y de Bioy, desde lo abstracto.

⁴ Es llamativa la aseveración de Borges sobre la superioridad literaria de *Crónicas de Bustos Domecq*: “As to the Chronicles of Bustos Domecq, I think they are better than anything I have published un-

y otros textos escritos en colaboración por Borges-Bioy)—, esta parte se enfocará en discernir la ideología que se halla dentro de dicha configuración discursiva.

Para determinar la ideología implícita en los dos textos —condicionada, también, por el paradigma policial— cabe girar la vista hacia la relación entre el juego y la escritura, específicamente, el juego de los significantes que la configuran y hacen que circule (apoyándome especialmente en las propuestas derridianas). A través de esta clave interpretativa se accederá a la ideología que los textos proyectan.⁵ Dicho juego se revela, de manera más conspicua, en dos aspectos textuales: el lenguaje (en el cual la calidad de la escritura —acercándose aun al rizoma deleuziano⁶— es dominan-

der my own name and nearly as good as anything Bioy has written on his own” (Borges, “An Autobiographical Essay”, *op. cit.*, p. 11).

⁵ Cabe evocar a Daniel Balderston quien en la introducción a *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges* comenta que “la escritura de Borges está íntimamente marcada por la experiencia de la historia y la política argentinas del siglo xx, por la vida en Europa durante la Primera Guerra Mundial y la posguerra, por la asociación con las figuras tan pasionales (y tan radicalmente diferentes uno del otro) en la postura ideológica como lo eran Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver, y José Bianco” (Daniel Balderston, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham/London, Duke University Press, 1993, p. 15).

⁶ Según *Mil mesetas* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, éste es una representación que contiene multiplicidades, rechaza territorialización y coexiste con líneas de fuga o ruptura; también, es radicalmente diferente de los sistemas arborescentes que implican organizaciones, órdenes, autoridad, imposiciones, trascendencia, entre otras características (Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2008).

te) y la tensión criollo-extranjero, que se extiende hasta la xenofobia y el antisemitismo;⁷ el denominador común de ambos aspectos es el papel importante de los elementos lúdicos en su configuración. Adelantando, la escritura como ideología textual —contrastándola con la *phoné*, el habla o, en términos de Myrna Solotorevsky, con la ilusión de mimesis— tiene presencia dominante en las dos obras, está implícita en su totalidad, principalmente en la abundancia de los significantes que evaden el anclaje en significados, como lo demuestran los dos motivos mencionados de manera más notoria.

Asimismo, se establecerá que la consecuencia de pertenecer a la categoría de criollo es plasmada de modo hiperbólico en el caso de los que se identifican y que son identificables como miembros virtuales de este grupo —Gervasio Montenegro, Isidro Parodi, Mario Bonfanti, Ladislao Barreiro, Aquiles Molinari, Tulio Savastano, José Formento—, pero también en el caso de los personajes con los apellidos potencialmente extranjeros (como Marcelo Frogman)⁸ y los reunidos alrededor de la Asociación Aborigenista Argentina, en el caso de *Un modelo para la muerte*.

.....

⁷ Gramuglio identifica la escena de la matanza del judío en “La fiesta del monstruo” como una denuncia del antisemitismo de tipo peronista: “La víctima unitaria de los mazorqueros es reemplazada ahora por un judío, desplazando la oposición política hacia lo racial, con lo que se quiere señalar, más allá de la posible referencia a un hecho real, el antisemitismo del peronismo y, en consecuencia, su afinidad con el nazismo” (Gramuglio, *op. cit.*).

⁸ Afirmo esto con toda la reserva que proviene del hecho que, como los mismos textos proponen, el concepto no tiene una base sólida: en una sociedad marcada por grandes olas migratorias, como es el caso de Argentina, la gran mayoría son extranjeros o descendientes de éstos.

En este punto cabe establecer que el pertenecer a la categoría del criollo (de acuerdo con el texto que se intenta interpretar) se forma, principalmente, en relación con los que están excluidos de ésta, es decir, los extranjeros. Una entre muchas ideas de Jean-Paul Sartre en cuanto a la relación compleja, tensa, recíproca y polisémica entre el sí-mismo y el Otro, enfocada en la importancia de la mirada en esa relación, es que “mirar la mirada ajena es afirmarse uno mismo en la propia libertad e intentar, desde el fondo de ésta, afrontar la libertad del otro”.⁹ Lo anterior representa el dinamismo más notable en la conformación absurda de la identidad criolla presentada en las dos obras de Bustos Domecq y Suárez Lynch; el Otro como objeto surge precisamente por este proceso de mirar y afirmarse, lo que hace “de él una trascendencia-trascendida, es decir, un objeto”.¹⁰ El Uno, el sí-mismo, el criollo del relato, “[construye su] subjetividad sobre el hundimiento de la ajena”.¹¹

En esto se refractan, también, la imagología y los estereotipos que brotan en las representaciones de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* con la finalidad de conformar la identidad del Uno. La primera, que se refiere a la representación del Otro a través de la mirada, no necesariamente conlleva connotaciones peyorativas, como en el caso del estereotipo. En ella se enfatiza la “relación identidad/alteridad”.¹² Mientras Bustos Domecq

.....

⁹ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Juan Valmar, trad., México, Alianza editorial/Losada, 1986, p. 404.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 405.

¹² D. H. Pageaux parafraseado por Amossy y Herschberg, *op. cit.*, p. 76.

y Suárez Lynch intencionalmente emplean los estereotipos, en el acercamiento de don Isidro Parodi con los Otros se reconoce una actitud del acercamiento a la alteridad; ésta, hasta cierto grado también implica cosificación, no sólo no deshumaniza al Otro sino, como se verá en el epílogo, resalta su humanidad.

La muerte del significado: exponiendo el absurdo del nacionalismo

Se iniciará con la aseveración que uno de los valores ideológicos que forma parte del “prisma ideológico”¹³ en los relatos de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y en el cuento-novela *Un modelo para la muerte* es el nacionalismo. Para el propósito interpretativo de esta parte del estudio éste se comprenderá, de manera escueta y en concordancia con la acepción clásica, como ideología enfocada en un grupo como recurso identitario pues sus miembros comparten (de acuerdo con uno de los representantes del idealismo alemán Johann Gottlieb Fichte) idioma, religión, cultura, historia y origen étnico. Todas estas categorías son restrictivas, contienen límites¹⁴ y soberanía.¹⁵ Según Benedict Anderson, aquel grupo políti-

.....

¹³ Bajtin/Medvedev, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴ Benedict Anderson a su vez sostiene que “The nation is imagined as *limited* because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations” (Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London, Verso, 2006, p. 7).

¹⁵ Anderson argumenta: “It is imagined as *sovereign* because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution

co es imaginado,¹⁶ no existe *realmente*, no tiene anclaje en ninguna esencia, ni carácter restrictivo, tampoco soberanía ni condición de comunidad.¹⁷

Eric Hobsbawm ubica el nacimiento del término “nacionalismo” en la última década del siglo XIX condicionado por el entusiasmo de los surgimientos de los estados-nación, cuyo sujeto ideal era generador y agente de las categorías restrictivas señaladas antes, dentro de las cuales afloraba la necesidad de una autodeterminación con base en dichas categorías, todo en virtud de “decisive or even the only criteria of potential nationhood”.¹⁸ Obviamente, en la formación de los estados-nación en el contexto latinoamericano o, específicamente, argentino, juegan varios factores históricosociales con sus especificidades; omito adentrarme en éstas por dos razones: temáticamente, porque la aproximación interpretativa al texto exige una consideración de estereotipos, apoyados en generalizaciones, los cuales son modelos de la caracterización de los personajes más prominentes en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*; y, prácticamente, para no alejarme del eje de esta parte de la investigación introduciendo términos sin relación directa a la interpretación y sólo con-

were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm” (*idem*).

¹⁶ Véase *ibid.*, p. 6.

¹⁷ Anderson puntualiza respecto a este término: “Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (*ibid.*, p. 7).

¹⁸ Eric Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, New York, Cambridge University Press, 1990. p. 102.

cisamente resaltar los que el nacionalismo supone en el sentido abstracto.

Sobre el vínculo lenguaje *versus* nacionalismo criollo, ambos funcionando como forjadores del nacionalismo en el sentido abstracto en Bustos Domecq y Suárez Lynch, Hobsbawm afirma que “the classic pattern of linguistic nationalism, that of developing an ethnic idiom into a new all-purpose standard ‘national’ literary language, which will then become official, will, or can, continue”.¹⁹ La insistencia en las actividades que comprenden el lenguaje como “symbolic boundary of a nation”²⁰ se percibe tanto en el caso del personaje Marcelo Frogman, como en el de Gervasio Montenegro y Mario Bonfanti, como, por oposición al lenguaje criollo, Tonio Le Fanu²¹ y Kuno Fingermann, los cuales se caracterizan como extranjeros; en el caso de *Seis problemas para don Isidro Parodi* mencionaré a los que son definidos de modo más destacado por esta relación entre el nacionalismo y el lenguaje: José Formento de “El dios de los toros”, escritor fantasma de Carlos Anglada, Tulio Savastano, como el estereotipo del compadrito y Shu T’ung, el estereotipo oriental, cuyo lenguaje abunda en “caligrafías y adornos” (*Seis problemas*, 103).

.....

¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

²⁰ Steven Grosby, review of *The Origins of Nationalism: An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*, (review no. 1281), en línea: <http://www.history.ac.uk/reviews/review/1281>, consultado el 31 de julio de 2015.

²¹ La referencia paródica evidente es el escritor irlandés del siglo XIX Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, el autor de los cuentos de fantasmas.

*Instituciones: la Asociación Aborigenista Argentina
y el Instituto de Filología*

En *Un modelo para la muerte*, la Asociación Aborigenista Argentina es una institución cuyas actividades intentan forjar y fortalecer la identidad argentina-criolla;²² su contraparte tácita es el Instituto de Filología, el cual no se menciona explícitamente en el texto, pero al haber varios referentes a la postura “purista” (peninsular) —el más evidente es Mario Bonfanti²³— en cuanto al idioma, se infiere su presencia.

A.A.A. es uno de los portadores principales, aparte de su factótum, Marcelo N. Frogman, del núcleo temático del nacionalismo; lo que hiperboliza la artificialidad de la construcción de la identidad son las actividades establecidas que la asociación realiza, precisamente para forjar la identidad: alimentos y bebidas propios —el mate, en este caso²⁴—: “Mate, que es la bebida oficial de la A.A.A.” (*Un modelo*, 48) y la conformación de un grupo de adeptos: se refiere

.....

²² No es soslayable la ironía en el atributo “aborigenista”.

²³ La posdata del cuento “El Aleph” menciona que en el concurso del Premio Nacional de Literatura en el cual Carlos Argentino Daneri gana el segundo lugar, el doctor Mario Bonfanti gana el tercero. Éste es uno de los instantes intertextuales conspicuos, puesto que los personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y de *Un modelo para la muerte* son recurrentes en otras obras en colaboración de Borges y Bioy, pero no en el caso de los textos individuales como Mario Bonfanti.

²⁴ Borges comenta a Alifano con respecto a esta bebida: “—Sí, fui un gran tomador de mate cuando era joven [...]. Bueno, tomar mate era para mí una manera de sentirme un criollo viejo” (Alifano, *op. cit.*, p. 39).

a los miembros de la asociación como “barra de criollos” (*Un modelo*, 49). Otras dos actividades o, más bien, ritos por cumplir en la ruta iniciática de la identidad criolla, son la consolidación de un lenguaje específico²⁵ y la actitud frente a los Otros.

Una digresión para contextualizar lo anterior: teniendo en cuenta la época y el motivo, las tres letras se refieren a tres familias poderosas de Argentina: los Álzaga, los Anchorena y los Alvear, más conocidos como “los tres A”. Controlaban una parte importante de la economía en el siglo XIX y supuestamente descendían de los conquistadores españoles. Relacionarlos con la Asociación Aborigenista Argentina es ironía por inversión, puesto que la A.A.A. reúne los miembros con los apellidos extranjeros (descendencia), los cuales presumen la condición de originarios y autóctonos, al revés de las familias de los oligarcas.²⁶

.....

²⁵ Domínguez explica la situación del lenguaje en *Un modelo para la muerte* que patentiza la estética de los estereotipos: “Como en *Seis problemas para don Isidro Parodi* los personajes se caracterizan a través de su lenguaje, pero es tan exagerado que nadie puede (ni ha podido) identificarse psicológicamente con esa forma de hablar” (Domínguez, *op. cit.*). La autora menciona a Andrés Avellaneda, quien resalta un tema relevante para la investigación y que se refiere a que “los personajes utilizan un lenguaje acorde a su contexto social” (*idem*); este “encasillamiento” lingüístico está en correspondencia con el modelo nacionalista, lo reproduce.

²⁶ A los lectores familiarizados con los eventos atroces de la segunda mitad del siglo XX en Argentina, la abreviatura A.A.A. evoca la infame Alianza Anticomunista Argentina, también conocida como “Triple A”, que era un grupo de extrema derecha peronista, responsable de las desapariciones y asesinatos de intelectuales, artistas y militantes o simpatizantes de la izquierda en la infame década de los años setenta. Para más información al respecto, véase el

El lenguaje propio que se extiende, entre otras manifestaciones materiales, a la publicación *El Malón* (cuyo título, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, significa “irrupción o ataque inesperado de indígenas”), la cual cumple con la imagen que la asociación intenta crear para sí misma. Tal vez es innecesario el comentario de que la asociación, por la caracterización de sus miembros como cobardes, con un exagerado sentimiento de inferioridad, tacaños y pobres en extremo, con falta de higiene personal, no puede ser más alejada de aquella imagen. Regresando a la trama: Frogman le regala un número de la revista gratis a don Isidro Parodi para que “se vuelva todo un criollo en sus columnas” (*Un modelo*, 54). Arduo en el cumplimiento del protocolo, Frogman asume la tarea de recopilación de unidades lingüísticas introduciéndose en los espacios públicos: “Mire que somos ladinazos los indios: puestos a escarbar el idioma, un sistema, por bueno que fuera, nos quedaba chico” (*Un modelo*, 49). Así el “lingüista” de la A.A.A. emprende la recopilación:

el criollo [Frogman refiriéndose a sí mismo] a la disparatada por San Pedrito o por Giribone oía cada lindeza que después la anotaba en su libretita de tapa de hule y así lograba enriquecer el vocabulario. Cosecha de esos años que ya pasa-

estudio extenso de Gabriel Glasman, *La siniestra Triple A: Antesala del infierno en la Argentina*, México, Lectorum, 2009. Aunque se pudiera reflexionar sobre una (irónica) profecía histórica de la A.A.A. de Suárez Lynch y la real A.A.A. desde el punto de vista de chauvinismo, las fechas lo impedirían. Una tercer A.A.A., mucho menos turbadora, que fue fundada en 1906 es la Asociación Argentina de Actores (y también empleaba la abreviatura A.A.A.), la cual sigue activa hasta la actualidad.

ron, son las palabras autóctonas: *gilastrún, gil a drocus, gil a cuadros, gil, otario, leproso, amarrete, colibrillo y colo* (*Un modelo*, 49).

Prosigue con la recopilación de vulgarismos: “le prometimos figuritas a un nene de tercer grado, que son el diablo, para que nos enseñara palabras no aptas para menores” (*Un modelo*, 49). Posteriormente, Frogman obtiene resultados lingüísticos investigando pruebas de fuentes materiales:

Otra vuelta nombramos una comisión para que me comisionaran a mí para que oyera en el gramófono un tango y levantara un censo aproximativo con todas las palabras nacionales que se mandaba el mismo. De un saque recogimos: *percanta, amuraste, espinas, en, campaneando, catrera, bulín* y otras que usted las puede consultar, cuando le dé la loca, en la caja de fierro de nuestra sucursal Barrio Parque (*Un modelo*, 49-50).

Estas actividades, aparte de demostrar una labor investigadora comprometida con la causa del criollismo, ostentan una ironía aguda frente al “academicismo”, es decir, una actividad recopiladora minuciosa, sin mayor o ningún impacto en la sociedad en general. No es soslayable, en este contexto, la alusión evidente al Instituto de Filología, especialmente bajo el liderazgo de Américo Castro. Una de éstas es la siguiente: “la quinta que fue del doctor Saponaro [...] había sido adquirida en el remate judicial por un patriota que terminaba de llegar de Bremen y que no podía tragar a los españoles, hasta el punto de haberse negado a la presidencia de la Cámara del Libro Argentino” (*Un modelo*, 50-51). Es decir, un migrante en camino de la asimilación argentina, no soporta a los

españoles, quienes dirigen las importantes instituciones académicas orientadas hacia la preservación de la pureza del idioma español.

Las dos instituciones, A.A.A. y la anteriormente mencionada Cámara del Libro Argentino —pseudoreferente real del Instituto de Filología—, remiten a la conocida polémica entre Jorge Luis Borges y Américo Castro que inició de manera latente desde los años veinte (Borges escribe el ensayo “El idioma de los argentinos” en el año 1927), pero logró su auge con la publicación de la reseña “Las alarmas del doctor Américo Castro” en 1941.²⁷ El conflicto se centra en sus posturas relativas al lenguaje (la de Borges de aquel entonces: descriptiva, la de Castro prescriptiva), las cuales se permean en varios motivos de *Un modelo para la muerte* y *Seis problemas para don Isidro Parodi*; aparte de la absurda recopilación de palabras para imponer el idioma criollo correcto que hay que hablar, se infiere que ésta es fútil ya que el lenguaje oral, como “materia viva”, no puede ser prescrito. Borges confirma en su ensayo (posteriormente libro, publicado en 1928) titulado *El idioma de los argentinos* que: “Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fue una arrogancia orillera ni un malhumor. Escribie-

.....

²⁷ La relación entre Américo Castro y las instituciones lingüísticas, así como su influencia en cuanto al ámbito lingüístico, se resumen con la siguiente aseveración de Degiovanni y Toscano y García: “Américo Castro, quien, junto con Amado Alonso, director del instituto entre 1927 y 1946, será una de las figuras más influyentes y decisivas para el desarrollo de la investigación lingüística en el país a lo largo de más de dos décadas” (Degiovanni y Toscano y García, *op. cit.*, p. 6).

ron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetenencia”.²⁸

Borges reconoce, en dicho libro, la existencia de dos bandos que forjan, fortalecen y/o intentan preservar su identidad a través de cierta praxis lingüística: “Dos deliberaciones opuestas, la seudo plebeya y la seudo hispánica, dirigen las escrituras de ahora. El que no se aguaranga para escribir y se hace el peón de estancia o el matrero o el valentón, trata de españolarse o asume un español gaseoso, abstraído, internacional, sin posibilidad de patria ninguna”.²⁹

Es en estos extremos donde Borges ubica los síntomas de una cierta decadencia identitaria, por lo cual se refiere nostálgicamente al pasado: “Ser argentino en los días peleados de nuestro origen no fue seguramente una felicidad: fue una misión. Fue una necesidad de hacer patria, fue un riesgo hermoso, que comportaba, por ser riesgo, un orgullo”.³⁰ En el texto Borges anhela la posibilidad de la argentinidad —“Pero la argentinidad debería ser mucho más que una supresión o que un espectáculo. Debería ser una vocación”³¹— de lo que posteriormente se arrepiente.³² Sea como sea, Borges

.....

²⁸ Jorge Luis Borges, “El idioma de los argentinos”, en Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé editores, 1963, p. 29.

²⁹ *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

³¹ *Idem.*

³² “—Usted, Borges, declara siempre su aversión por todo tipo de nacionalismo. ¿No teme que esta opinión suya sea considerada muy sudamericana? —A esta altura de mis años, no está entre mis hábitos entretenerme con temores. Pero a quienes piensen que mis juicios son muy sudamericanos, les recuerdo que no estoy seguro de la existencia de la famosa literatura latinoamericana. Estaría más seguro si afirmara

en aquella época ferozmente crítica la actitud arrogante de Castro, particularmente su “incapacidad de adaptarse al auditorio porteño”.³³ Lida comenta que el error principal que Borges atribuye a Castro (y a otros lingüistas españoles involucrados en el Instituto) es que “no saben acercarse al habla del hombre corriente. No se trata de escribir ensayos sobre la literatura gauchesca o los sainetes, puesto que no sería más que un análisis libresco. El habla popular sólo se encuentra en la calle”.³⁴

Por su parte, Fernando Degiovanni y Guillermo Toscano y García afirman que “a fines de la década del 20 Borges no trataría de establecer la eventual existencia de una variedad argentina del español y su especificación sino de definir, más bien, una posición de carácter fundamentalmente estético”.³⁵ En específico, “para Borges, innovar en materia de lengua [...] representa [...] un planteo estético que encuentra su fundamento en una concepción unitaria de la lengua española”.³⁶

su inexistencia... Esto de las fronteras literarias me parece una tontería. —*Sin embargo usted alguna vez escribió un libro titulado El idioma de los argentinos. Ese libro promovía, de algún modo, el regionalismo de la lengua.* —Escribí ese libro y declaro que fue una torpeza mía... De ese libro hasta hoy han pasado casi cincuenta años; en ese medio siglo he aprendido que hay que terminar con la exaltación de nuestras diferencias y acentuar nuestras afinidades. Seguir hablando de países me parece una patética guarangada” (Rodolfo Braceli, *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 75-76).

³³ Miranda Lida, “Una lengua nacional aluvial para la Argentina”, *Prismas*, 16, 2012, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, pp. 103-104.

³⁵ Degiovanni y Toscano y García, *op. cit.*, p. 10.

³⁶ *Ibid.*, p. 11.

Con la publicación de “Las alarmas del doctor Américo Castro” el tono de la polémica (por parte de Borges) se agudiza; esta reseña fue elaborada a propósito del libro *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* que Castro publica en 1941. Si la crítica de la actividad de los lingüistas españoles hasta ese momento provenía de “una posición alternativa pero no hostil”,³⁷ el reto que la publicación de Castro significaba provocó que Borges “[denunciara] el carácter autoritario y arbitrario de una disciplina cuyos objetivos y profesionales considera ligados a los presupuestos ideológicos del totalitarismo europeo contemporáneo”.³⁸

Deduciendo de estas afirmaciones (y apartándose por el momento de la entrevista citada en la nota 32 por la distancia temporal en relación con el texto de interés), las dos actitudes lingüísticas extremas en *Un modelo para la muerte* son Mario Bonfanti como parodia de Américo Castro —“Arrimó una boca jadeante a la oreja derecha de Montenegro, y todos oyeron con desafecto un espeso rumor de eñes, de elles y de zetas” (*Un modelo*, 69)—, y Marcelo Frogman (y A.A.A.) como la “seudo plebeya”.³⁹ Una muestra de la actitud lingüística “seudo hispana” se transcribe en el siguiente fragmento: “Airoso y galán, rodé por una zanja

.....

³⁷ *Ibid.*, p. 4.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Se puede trazar una alusión indirecta al poeta Vicente Rossi, el contrapunto de Américo Castro, quien abogaba para que el habla popular se convirtiera en el idioma oficial, el cual: “mostraba las vinculaciones que la lengua rioplatense conservaba con tradiciones culturales no españolas: desde la cultura afroargentina hasta los cocoliches de los inmigrantes, o el lenguaje del criollo, del indio o del gaucho” (*ibid.*, p. 104).

de desagüe que se me antojó más profunda que la propia cueva de Montesinos, de felice recordación. Tampoco me desatendía el verano que, a moflete redondo, me descargaba recias y renegridas emisiones de viento Norte, vivificadas de mosquitos y moscas” (*Un modelo*, 107). Le Fanu, en calidad de presidente de A.A.A. “contrató los servicios del doctor Bonfanti para que nos tapara la boca cada vez que sin darnos cuenta nos mandáramos una palabra que no está en la gramática” (*Un modelo*, 54). Otro motivo irónico de Suárez Lynch es que Le Fanu, un inmigrante recién llegado de Europa, que no conoce idiosincrasia argentina, se siente competente para asumir la autoridad de juzgar la competencia lingüística de cierta persona: “En cuanto a *feu* Bonfanti, compruebo sin consternación que ha sido exterminado, anéanti, en la especialidad que lo ha hecho famoso: el matete lingüístico” (*Un modelo*, 52); Le Fanu también reprocha al asesor legal de A.A.A. y su futuro asesino Ladislao Barreiro: “Por enésima vez, piafante jurista, compruebo que el argot y el solecismo no lo abandonan” (*Un modelo*, 80).

Este personaje, Mario Bonfanti, inaugura su predisposición ideológica en el cuento “Las previsiones de Sangiácomo” de *Seis problemas para don Isidro Parodi*; desde ahí ostenta su cualidad de purista del idioma castellano, lo cual lleva a su punto más alto en *Un modelo para la muerte*; en los episodios de este relato todavía no tiene el contrapunto claramente definido en forma de alguna institución. Carlos Anglada lo ilustra de esta manera: “El doctor Mario Bonfanti es un hispanista adscrito a la propiedad del Comendatore. Ha publicado una adaptación para adultos del *Cantar de Myo Cid*; premedita una severa gauchización de las Soledades, de Góngora, a las que dotara de bebedores y de jagüeles, de cojinillos y de nutrias” (*Seis problemas*, 60);

El propio Bonfanti despliega su ideología en la cena con el Commendatore y su familia, refiriéndose a la novela que Ricardo Sangiácomo está próximo a publicar: “Ricardo es demasiado sensato para rendirse a los reclamos falaces de un arte novelero, sin raigambre americana, española. El escritor que no siente ascender por su savia el mensaje de la sangre y del terruño es un *déraciné*, un descastado” (*Seis problemas*, 64). Lo que se puede sacar en limpio de estos fragmentos es que Bonfanti pertenece a la mafia, que es plagiador y que respalda la idea de sangre y tierra, *Blut und Boden*, la base ideológica del nacionalsocialismo alemán. Esto, en el relato sobre la familia italiana en Argentina, con todos los referentes estereotipados de la mafia, el capo de familia, la vendetta, la relación padre-hijo, carece de importancia y únicamente caracteriza al personaje Bonfanti. Teniéndolo en cuenta a la luz de *Un modelo para la muerte*, en el cual se vuelve evidente que Bonfanti simboliza al Instituto de Filología y a su ideología, expande su alcance y estos atributos abarcan a lo que esta institución representa.

Personajes: Marcelo Frogman, Gervasio Montenegro, Le Fanu y Shu T'sun

En *Un modelo para la muerte* otro portador ostensible del núcleo temático del nacionalismo criollo, aparte de las instituciones como A.A.A., es Marcelo N. Frogman, definido en “*Dramatis Personae*” como “*Factotum* de la A.A.A.”. Este personaje, más que cualquier otro, es emblemático por el tema que nos atañe: es un nacionalista criollo, sin embargo, su apellido así como la caracterización de su personaje representa una total ironía de la categoría de criollo, dentro de la función lúdica que ésta cumple según Linda Hut-

cheon: “When viewed favorably, this is seen as the affectionate irony of benevolent teasing; it may be associated as well with humor and wit, of course, and therefore be interpreted as an estimable characteristic of playfulness”.⁴⁰ Sin embargo, alejando la mirada del personaje específico y contemplando el fenómeno del nacionalismo que el personaje representa, la función de la ironía es oposicional (con efectos opuestos como transgresivos *versus* insultantes; subversivos *versus* ofensivos): “For those positioned *within* a dominant ideology, such a contesting might be seen as abusive or threatening; for those marginalized and working to undo that dominance, it might be subversive or transgressive”.⁴¹

Retomando a Frogman, es una especie de prisma que filtra las calidades que constituyen la identidad criolla, puesto que de manera artificial, con una caracterización de personaje cargada de ironía, plasma la construcción de aquella identidad, es decir, demuestra que esta identidad —como cualquier otra— es una *construcción* absoluta; por consiguiente, lo mismo aplica para el nacionalismo que esta identidad cobija.

Marcelo Frogman se describe a sí mismo haciendo referencia al grupo étnico y cultural: “el indio Frogman dirá globitos, pero siempre escudado por un regionalismo sano, por el más estrecho nacionalismo” (*Un modelo*, 48). A lo largo del relato, para agregarle autenticidad a su identidad, Frogman sigue refiriéndose a sí mismo como “el indio”:

Claro que el indio, cuando estrila, se pone como un tuto y yo no trepidaba en imaginar una porción de venganzas que

.....
⁴⁰ Hutcheon, *op. cit.*, p. 49.

⁴¹ *Ibid.*, p. 52.

si ahora se las divulgo, ustedes se reirán como unos gorditos. Les juro que a no ser por el gran invento argentino de las impresiones digitales doy la cara y le pongo un anónimo al vascongado, con el firme propósito, eso sí, de no volver a inmiscuirme en la parrillada, no fueran esos déspotas a darme mi lugar (*Un modelo*, 85-86).

En este fragmento sobresalen dos rasgos del criollo-indio Frogman: es sumiso y miedoso. Sin embargo, el rasgo distintivo de Frogman, en el que más se insiste, es su mal olor al cual se refiere a lo largo del relato;⁴² Isidro Parodi lo inaugura: “—Mire, si este catarro no me protege —dijo el criminalista, guareciéndose detrás de un pañuelo— le mando un parlamentario. Apúrese y antes que lo divisen los basureros dígame lo que tiene que decir” (*Un modelo*, 48); el doctor Le Fanu comenta: “también lo apoya incondicionalmente la fetidez” (*Un modelo*, 52); El mismo Frogman alude a su propio mal olor:

pero es lo que siempre me inculcan [...] que yo parezco una oveja. — ¿Oveja? Mi candidato es el zorrino —dictaminó don Isidro, concienzudamente. [...] —Yo que usted —prosiguió Parodi— no le sacaría el cuerpo a la creolina. —En cuanto los vecinos pongan la cañería le prometo seguir su consejo desinteresado; qué julepe le pego: después del baño vengo a verlo y usted me toma por una mascarita (*Un modelo*, 55).

Frogman sigue mencionando lo mismo en la comisaría donde es llevado como sospechoso por el asesinato de Le

.....

⁴² Su apellido, que remite al batracio, es ilustrativo en este sentido, principalmente por su hábitat.

Fanu: “A la mañana siguiente me convidaron con un mate frío y, antes de baldear con el desodorante todo el local, me tomaron juramento de que no aportaría más por ahí” (*Un modelo*, 92); también: “yo me suelo preguntar si soy el canguro, o más bien una comadreja que es cien por cien argentina” (*Un modelo*, 92-93). Los ejemplos son numerosos y llenos de humor, fomentando “una imagen escatológica”⁴³ del personaje. El atributo olfativo como rasgo característico de uno de los personajes más nacionalistas es una clara alegoría de que el nacionalismo “huele mal”.

Para agregarle complejidad al asunto, el criollo Frogman se posiciona en contra de los gauchos, los llama “hediondos”, lo cual testimonia sobre la estratificación desproporcionada de la sociedad, en la cual inclusive “los de abajo” son segmentados en diferentes capas: “[Barreiro] está por defender una mana de patagones, en un pleito de campos, aunque para mí cuanto más pronto se vayan esos hediondos y no detenten nuestra sucursal Plaza Carlos Pellegrini, mejor” (*Un modelo*, 55). Aunque Frogman, como se infiere de su condición sumisa con los demás personajes, pertenece a la clase más baja, aun así se siente superior en relación con los gauchos —los provincianos—, pues es capitalino. Él pertenece a la clase más “hedionda” de la ciudad, lo que lo ubica por encima de los “hediondos” de provincia.

Otras características de Frogman, el primer y principal testigo de los hechos de sangre ante Isidro Parodi, es su avaricia y su ignorancia. La avaricia se nota, para mencionar algunas situaciones, cuando Frogman se engaña diciendo que prefiere viajar en bicicleta que en un ómnibus:

.....
⁴³ Domínguez, *op. cit.*

Pucha que el indio goza afeitando los ómnibus con la bicicleta y corriendo carreras con los nenes patinadores, que a las primeras de cambio lo dejan cola, sudando la gota gorda dentro de su ropita de abrigo. Yo ya estaba lustroso de cansancio, pero no me caía de los manubrios porque me sostenía el orgullo argentino de ver en carne propia lo grande que es la Patria (*Un modelo*, 84-85).

Como en varias ocasiones, en el fragmento citado resaltan los referentes nacionalistas argentinos con el símil de avaricia. Una de las manifestaciones de su ignorancia es que cree que Le Fanu, uno de los dos personajes más reconocibles como extranjero en el relato, por numerosas referencias culturales, es un “criollo” y, en consecuencia se le permite ser el presidente elegido de A.A.A.

La relación denigrante hacia los provincianos se distingue en “La víctima de Tadeo Limardo” entre el compadrito cobarde y tacaño Tulio Savastano, y el provinciano Tadeo Limardo. Su primera impresión de Limardo es la siguiente: “orillando el paredón del ferrocarril venía un pobre rústico a pie, un cadáver desnutrido y de mal semblante, que apenas podía con una vallijita de fibra y un paquete medio deshecho” (*Seis problemas*, 82); el conflicto se establece cuando el porteño conoce su nombre y lo empieza a seguir por el Hotel El Nuevo Imparcial para satisfacer su curiosidad y recopilar material para los chismes que difunde entre los inquilinos del hotel-pensión: “A batilana, batilana y medio, me dije, y lo seguí por todas partes con disimulo, hasta que lo fatigué enteramente y esa misma tarde me prometió que si yo lo seguía como un perro que me iba a dar a probar el guiso de muelas” (*Seis problemas*, 84-85). Posteriormente, Savastano se retira a su pieza, lo cual es su reacción común ante múltiples situaciones que despiertan su miedo.

El último fragmento citado manifiesta la oposición entre la resolución y el espíritu del “rústico” y la cobardía del portero, y aquel rasgo de Limardo aumentará hasta el martirio, cuando Parodi concluye que su plan era el suicidio por la infidelidad de su esposa; éste no se cometió, porque la esposa, Juana Musante, le dio muerte con un cortaplumas: “Limardo, que tenía un revolver en la mano, no se resistió” (*Seis problemas*, 98).

Tonio Le Fanu es un extranjero recién llegado —es un extranjero— de los que se aparta, aparentemente, la A.A.A. Sin embargo, llevado por las impresiones y dando por hecho cualquier información, Frogman lo identifica de esta manera: “el doctor Le Fanu, que así se llamaba el patriota” (*Un modelo*, 51). El mero apellido del personaje lo ubica en la categoría de extranjeros y posteriormente se expondrán otros numerosos referentes —gastronomía, habla, referencias directas de Montenegro— hasta que se revela que el motivo de su llegada a Argentina es la huida de la hermana de Kuno Fingermann, dejándola con trillizos, exponiéndola a la burla de la sociedad y al honor humillado tanto de ella y de su familia (por lo cual Fingermann también llega a Argentina buscando la venganza).

La prima de Montenegro, Hortensia Pampa, asimismo caracterizada como esnob, es cotejada por el doctor Le Fanu, caracterizado de modo mordaz como “de abreviada estatura” (*Un modelo*, 57), “su don de gentes, atenuado quizá por la impertinencia vienesa, por el *mot cruel*” (*Un modelo*, 57). Montenegro sobre Le Fanu: “Se trata de un producto de invernáculo, de un estudioso, que une a la sólida argamasa teutónica la inmortal sonrisa de Viena” (*Un modelo*, 72); “mandó al tesorero que le fiaran unas medias botellas de Vascolet, pero ni bien las descorchamos, nos

aguó la fiesta el doctor Le Fanu, que ordenó volcar todo el contenido que era una lástima y dijo que le subieran del propio Duesenberg un cajón de champagne” (*Un modelo*, 53); Montenegro (des)califica el cadáver de Le Fanu: “el cadáver, de quien fuera futesa esperar siquiera un latido, y el vejete pueril que nos depararan [...] los albañales de Varsovia” (*Un modelo*, 89). Los lectores conocen que, para Montenegro, y por metonimia para “los argentinos”, las ciudades europeas no se diferencian, específicamente Varsovia se confunde con Vienna, la ciudad de origen de la víctima; nuevamente se encuentra el mecanismo de la generalización, y el enfoque en el grupo antes que en el individuo, lo que demuestra el aspecto mencionado del nacionalismo: el grupo como baluarte identitario.

Dentro del revoltijo de los criollos de *Un modelo para la muerte*, está presente el ya mencionado y recurrente en los textos escritos en conjunto por Bioy y Borges: Gervasio Montenegro. A diferencia de Le Fanu —criollo apócrifo— y Frogman —criollo con atributos negativos—, este personaje representa lo idealmente paradigmático del criollo: elocuencia, estirpe, estatus socioeconómico (ilustrado por la mansión), porte de caballero, actitud arrogante, estilo seductor.

Montenegro se refiere a sí mismo con su reconocible autoadulación: “Mi rancio olfato de aristócrata y de pesquisa me repite junto al oído que nuestro impracticable indianista no sólo ha concurrido” (*Un modelo*, 56). Del mismo modo, en la tendencia nacionalista de uniformar la identidad argentina y no permitir que un elemento extraño manche su tribu, Montenegro también ubica a Le Fanu en su propio grupo: “Las Begonias, *d’ailleurs* representadas por estas damas, saludan en usted al diletante, al argentino, al *promesso sposo*” (*Un modelo*, 65).

Aunque, a diferencia, por ejemplo, de “Las noches de Goliadkin”, en este texto Montenegro no ocupa un papel protagónico, su función constante de un criollo arrogante, pero ingenuo e ignorante se mantiene: la noche del crimen recibió una invitación de la baronesa de Puffendorf-Duvernois y, aunque en primera instancia falseó su testimonio diciendo que no acudió a la cita, después de que lo expone Parodi, manifestando que conoce sus debilidades, Montenegro reconoce que no pudo resistir la tentación; Parodi refiere: “—Mire, la carta de la señora extranjera era una invitación a las vía del hecho. Yo, francamente, dificulto que usted, que siempre anda como si lo racionaran con maíz, pasara por alto ese envite, máxime si me acuerdo que desde la noche aquella en que Harrap lo guardó en la letrina usted se quedó medio prendado” (*Un modelo*, 112).⁴⁴ Montenegro se da por vencido frente a la deducción de Parodi y justifica su previa mentira con la presencia de público no deseado: “—Mi palabra de estímulo —prometió Montenegro—. En efecto, el hombre de salón más bien parece un escenario giratorio. Una cosa es la *devanture*, el vistoso escaparate que preparamos para el ave de paso, el transeúnte; otra, el confesionario que tenemos a disposición del amigo. Doy curso al cronicón verídico de esa noche” (*Un modelo*, 113). Este fragmento otra vez exhibe la hipocresía de la identidad criolla-argentina: Montenegro aquella noche “acariciaba el irrevocable propósito de consagrar esa noche a la Patria (en forma de un ‘Suceso Argentino’ que gallardamente prolongara en el celuloide cierto desfile más o menos gauchesco)” (*Un modelo*, 110). A pesar del

.....

⁴⁴ Parodi se refiere a los sucesos en “Las noches de Goliadkin” de *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

aparente patriotismo contrastado con la invitación de una baronesa extranjera que le proponía “expertizar un ejemplar apócrifo del penúltimo silabario de Paul Eluard” (*Un modelo*, 110), es el último plan que gana el evento nacionalista en el cine. Evidentemente no por el poeta surrealista, sino por la seducción de baronesa, pero la “lealtad” a los motivos nacionalistas es revelada.

Otro personaje portador del nacionalismo, esta vez el oriental, es Shu T’sun, el agregado cultural de la embajada China. Su nacionalismo se exterioriza, principalmente, en el lenguaje: en específico, a través de éste se conoce que es humilde, sumiso, proverbial, y emplea un exceso de figuras retóricas para expresarse:

Ya he taponado, con mi narración asimétrica, las dos orejas tan sagaces del doctor Montenegro. Este fénix de la investigación policial es infalible como la tortuga, pero también es majestuoso y lento como un observatorio astronómico admirablemente sepultado por las arenas de un desierto infructuoso. Bien dicen que para detener un grano de arroz, no es superflua una dotación de nueve dedos en cada mano; yo, que sólo dispongo de una cabeza por acuerdo tácito de los peluqueros y sombrereros, aspiro a coronarme con dos cabezas de reconocida prudencia: la de doctor Montenegro, considerable; la suya, del tamaño de una marsopa. Hasta el Emperador Amarillo, a pesar de sus aulas y bibliotecas, tuvo que reconocer que un besugo privado del océano difícilmente logra una edad provecta y la veneración de sus nietos (*Seis problemas*, 99).

Las numerosas referencias a los connotadores culturales orientales lo enfatizan, además del mero lenguaje lleno de ornamentos; en este sentido, en sus largos monólogos que desesperan a Parodi (“Yo que usted me dejaba de caligra-

fías y adornos [...] Hábleme de la gente que estaba en la casa”), se mencionan las imágenes y las nociones que son el monopolio cultural oriental y/o chino: el ave fénix,⁴⁵ la astronomía, el arroz, el emperador, el color amarillo, el dragón, instrumentos de tortura, el taoísmo (aunque Shu T’sun lo denomina *teoísmo*), biombos, fuegos artificiales, lámparas de bambú, por mencionar algunos en los que se insiste más. Este acervo cultural es ironizado porque el personaje que lo ostenta es, como tantos otros en los seis relatos (especialmente los personajes exageradamente nacionalistas), caracterizado como ridículo, cobarde, chismoso y con problemas digestivos. Por mencionar sólo un episodio revelador de lo anterior, cuando Fang She quiere que Tai An, el ladrón del talismán de la Diosa, regrese a la casa incendiada para revelarles dónde se esconde la joya haciéndolo creer que ya no había peligro que alguien vea dónde está excavando, le dice a Shu T’sung que “ya había obtenido de [su] cónsul un acartonado y cuadrangular pasaje de vuelta en el *Yellow Fish*, que zarpaba para Shaghai la semana próxima” (*Seis problemas*, 109) y que “[le] rogó por todos los antepasados de [su] línea materna, que no apesadumbrara a Tai An con la insignificante noticia de su partida” (*Seis problemas*, 109). Consecuentemente, cumpliendo las expectativas establecidas por Shu T’sung en cuanto a su falta de confiabilidad: “confié directamente la proyectada fuga de su protegido” (*Seis problemas*, 109).

El zalamero Shu T’sung se suma a los nacionalistas criollos, así como a un nacionalista europeo, encarnado por Le Fanu, subrayando, a través de los estereotipos excesivos,

.....

⁴⁵ La referencia en la mitología oriental es el ave Fenghuang o “el fénix chino”.

la dimensión universal del nacionalismo. Cabe agregar un comentario más en relación con los estereotipos en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte*: éstos circulan en un doble movimiento: primero en un desbordamiento lingüístico de las representaciones-estereotipos consolidadas y cristalizadas, y posteriormente en la deconstrucción de los mismos, empleando precisamente esta estereotipización para lograrla.

Xenofobia y antisemitismo

Por último, en cuanto al posicionamiento frente a los otros —los extranjeros— Frogman, quien reúne y concentra los rasgos xenófobos, a pesar de que es probablemente descendiente de extranjeros, o precisamente por esta razón, no pierde ocasión para difamar a cualquier potencial miembro de la categoría imaginaria de los “extranjeros”. El síntoma principal de xenofobia, demuestra Frogman, es la sospecha —paranoia— de que los extranjeros conspiran contra los criollos: “pero mi exabrupto cayó en mano de un tipógrafo de nacionalidad extranjera, que lo publicó tan borrado que parecía ex profeso para la Casa del Oculista” (*Un modelo*, 50). Este trastorno psicótico se entreteje en ambas obras, lo cual es de esperar, teniendo en cuenta la formación y la consolidación de identidad apartándose, diferenciándose, del Otro; hay que precisar, no obstante, que, puesto que me refiero más a los estereotipos que a los individuos con personalidades complejas, se trataría de una paranoia social, que funciona para fines ideológicos y no para acercarse a la contextura de un personaje; Savastano de “La víctima de Tadeo Limardo” es un fiel ejemplo de lo anterior, ya que interpreta que los acontecimientos del Hotel El Nuevo

Imparcial evolucionan alrededor de él; se sabe, a manera de ejemplo, que Savastano esquiva las cercanías del Mercado de Abasto, por algún lío (probablemente imaginario) con la Barra de Jugo de Carne “que anda compadreando por el Abasto” (*Seis problemas*, 81); cuando un personaje de la Barra, Pardo Salivazo, se hospeda en El Nuevo Imparcial, Savastano reacciona de inmediato: “Ver a ese viejo amigo del Abasto y clausurarme una semana entera en mi pieza, fue todo uno” (*Seis problemas*, 86); sigue narrando sus precauciones: “A los tres días Fainberg me dijo que podía salir, porque el Pardo se había disipado sin abonar, [...] Yo sospeché en el acto que la idea fija de la ventilación lo había hecho tramar esa fábula, y me quedé hasta fin de semana como un patriarca, hasta que me evacuó el cocinero” (*Seis problemas*, 86). Su tendencia a interpretar los sucesos de acuerdo con sus necesidades se percibe en el episodio con Juana Musante, la ex esposa de Limardo y pareja de Carlos Zarlenga, pues “siempre [lo] anda buscando, pero [él] se hace el soldado desconocido” (*Seis problemas*, 85); en seguida revela que la mujer tiene “la manía [...] de no [mirarlo]” (*Seis problemas*, 85). Es decir, en realidad pasa completamente desapercibido por ella. Aquiles Molinari en “La doce figuras del mundo” y Gervasio Montenegro en “Las noches de Goliadkin” demuestran esta tendencia entre la paranoia (en el caso del primero) y el egoísmo (en el caso del segundo), y no es casual que tanto Tulio Savastano como estos dos personajes pertenezcan a la categoría de criollos y porteños.

Un subgrupo de la xenofobia es el antisemitismo, el cual, entre otros factores, ha servido en el mundo occidental para la constitución de los grupos étnicos a través de las masas que se volvían nacionalmente conscientes. Goliadkin en

“Las noches de Goliadkin” es uno de los blancos del anti-semitismo; cuando Montenegro entra en su camarote en el tren Panamericano relata: “Me destinaron un camarote que me resigné a compartir con un desconocido, de notorio aspecto israelita, a quien despertó mi llegada. Supe después que ese intruso se llamaba Goliadkin y que traficaba en diamantes” (*Seis problemas*, 30-31). Los diamantes como las connotaciones de estereotipia asientan la actitud de Montenegro. Siguen más estereotipos y, consecuentemente, el sentimiento de superioridad de quien representa la categoría del criollo: “Vuelvo a mencionar a Goliadkin: se trata de un ruso, de un judío, cuya impronta en la placa fotográfica de mi memoria es decididamente débil. Era más bien rubio, fornido, de ojos atónitos; se daba su lugar: se precipitaba a abrirme las puertas” (*Seis problemas*, 31). La insistencia en la imagen estereotipada de Goliadkin prosigue: “En el pulman, mientras ese pobre Goliadkin (judío, al fin, predestinado a las persecuciones)” (*Seis problemas*, 32). La ironía situacional se extiende cuando se conoce, en el cuento que sigue, “El dios de los toros”, que Montenegro se casa con la princesa Fiodorovna, a quien Goliadkin buscaba por veinte años para regresarle su diamante y por la que sacrifica su vida.

Otros dos judíos, configurados con los connotadores estereotipados son Simón Fainberg de “La víctima de Tadeo Limardo”, alias el Gran Perfil —aludiendo a la enorme nariz aguileña del judío— quien, en las palabras de Savastano, realiza malversaciones comerciales con el bono-cupón de una camiseta que ya está cobrado, pero que Fainberg endosa a una señorita para cotejarla. Samuél Nemirovsky, el supuesto ebanista y socio del ladrón de talismán en “La prolongada busca de Tai An”, a diferencia de los otros men-

cionados, no se desautomatiza, ya que resulta y permanece estafador, aunque su acto delictivo, a diferencia del de su socio oriental, no implica al destino de todo el mundo, sino solamente el de la compañía de seguros, de la cual quiere aprovecharse tras el supuesto incendio de su mueblería que él mismo y Tai An provocaron.

Más allá del antisemitismo, la configuración llamativa de la estructura étnica de ese relato es que Gervasio Montenegro y don Isidro Parodi son los únicos personajes “criollos”, todos los demás son extranjeros; pareciera que en Buenos Aires (con sus topónimos, como son las calles Deán Funes, Maipú, Cerrito, el hotel El Nuevo Imparcial) los que conforman la mayoría son los inmigrantes, mientras que los criollos son una excepción. Aquel ambiente corresponde con la paranoia antes comentada y, en este contexto, expresa la consciencia de la “invasión” extranjera. En este medio se evoca el Día de la Raza,⁴⁶ con lo cual se está insinuando que las diferentes razas —los Otros— no sólo invadieron los espacios, tanto físicos como espirituales, sino que instauraron su día (aunque el motivo del encuentro de los personajes específicos fuera lejos de respeto o tolerancia):

.....

⁴⁶ Avellaneda comenta este motivo desde el enfoque de la sátira del peronismo en *Un modelo para la muerte*: “Si los textos anteriores habían ridiculizado la implantación forzosa de días alusivos obligatorios en los calendarios escolares y oficiales —aludiendo a algunos reales, como el Día del Árbol [...] y el Día de la Primavera [...], o inventando otros jocosamente, como el Día del Kilo— el prólogo de Bustos Domecq trae a colación el Día del Reservista [...], y el texto en sí solo alude luego a días conmemorativos relacionados con las autoridades: Día del Mar [...], Día del Vigilante [...], Día del Suboficial” (Avellaneda, *op. cit.*).

infortunadamente, Nemirovsky no quiso dejar pasar el día de la Raza sin visitar a su antiguo colega [Tai An]. Cuando llegaron los gendarmes fue necesario recurrir a la Asistencia Pública. Tan confuso era el equilibrio mental de los beligerantes, que Nemirovsky (desatendiendo una monótona hemorragia nasal) entonaba versículos instructivos de Tao te King, mientras el mago (indiferente a la supresión de un colmillo) desplegaba una serie interminable de cuentos judíos (*Seis problemas*, 108).⁴⁷

En *Un modelo para la muerte* las expresiones del antisemitismo son dirigidas contra Kuno Fingermann, judío que llega a Argentina defendiendo el honor familiar de su hermana y sus sobrinos para perseguir a su cuñado Le Fanu, quien los abandonó. Es el asesino, Ladislao Barreiro —otro criollo por excelencia⁴⁸— quien más fervorosamente expresa el antisemitismo refiriéndose a Fingermann, con el claro propósito de presentarlo como el culpable del crimen ante Isidro Parodi: “Empecemos por el judío, que siempre viene a ser una obsesión entre ceja y ceja: no me descuide

.....

⁴⁷ Olea Franco hace referencia a las repercusiones sociales en Argentina que la llegada masiva de los inmigrantes ocasionó. En cuanto al lenguaje, el discurso criollo percibía que éste se volvió “babélico” (Olea Franco, *op. cit.*, p. 96), calificativo con el cual “se alude tácitamente a quienes se juzga han desplazado al criollo: los inmigrantes, que en gran parte ignoran el uso de la lengua española” (*idem*).

⁴⁸ Los rasgos estereotipados de este personaje son enfatizados a través del proceso de animalización, relacionándolo, según Domínguez, con el caballo (Domínguez, *op. cit.*). Esta técnica estereotipadora, presente en numerosos personajes, con el objetivo de crear un distanciamiento de los lectores (propio, según Domínguez, de la sátira), “consiste en [desnudar] al hombre y [mostrarlo] en su animalidad porque lo despoja de lo social, de su ropa y de su rango” (*idem*).

al quimicointas Jamboneau, que es el tigre de las tostadas” (*Un modelo*, 95), para concluir adelante: “El asesino es Kuno Fingermann ¡ja,ja,ja!” (*Un modelo*, 97); algunos apodos antisemitas de Barreiro son: “el Sinagoga” (*Un modelo*, 95), “el israelita” (*Un modelo*, 97), “Marsopa Fingermann” (*Un modelo*, 97), “Cada Lechón” (*Un modelo*, 97), “don Varsovia” (*Un modelo*, 99), “Rusómano” (*Un modelo*, 99), “un judío panza pecosa” (*Un modelo*, 117), “el Moisés” (*Un modelo*, 117), “el deglute-kosher” (*Un modelo*, 117), “el factor sinagoga” (*Un modelo*, 119), “el ruso” (*Un modelo*, 120), “el pobre semita” (*Un modelo*, 120). Incluso el objeto del antisemitismo juega nutriendo su propio estereotipo de tiburón de bolsa y de usurero:

—*Zait gezunt un shtark*, compatriotas —dijo con una voz de argamasa—. Bajo un punto de vista transaccional, esta visita comporta un déficit que propongo al mejor postor. Dado el pulso de la plaza, ustedes computarán en metálico el coste del más leve relajamiento de mi ojo clínico sobre el panorama bursátil. Yo soy materialmente un tanque en línea recta: enfoco una sensible pérdida, pero a condición, ¡qué canastos!, de resarcirme con usura (*Un modelo*, 98).

Una inversión irónica interesante es que precisamente Barreiro, el antisemita más aferrado, cumple, aunque impulsado por sus propios motivos, el propósito de Fingermann de vengar el honor herido de su hermana.

El antisemitismo como una constante general en la sociedad criolla está simbólicamente a cargo del poder eclesiástico; el clérigo, Monseñor De Gubernatis afirma: “Yo, sin embargo, daría mi voto por una arquitectura más rigurosa en el Cottolengo a erigirse para llevarles la contra a esos judíos emboscados que han logrado engatusar a algunos pi-

lares de nuestra iglesia con el cebo halagüeño pero utópico de Una Sinagoga por Barba” (*Un modelo*, 67).⁴⁹

Nacionalismo es juego

Ahora bien, los pilares del nacionalismo desarrollados en los textos —lenguaje, origen étnico, religión, cultura, historia— demuestran, como he sugerido, una “identidad” criolla despojada de su esencia mediante el empleo de la ironía en cada uno de éstos y, de manera más específica, mediante los personajes, también ironizados, que encarnan ese nacionalismo de manera más conspicua: Marcelo N. Frogman y Gervasio Montenegro. En el presente apartado se pretende avanzar más allá: observar si es efectiva la hipótesis: nacionalismo es juego de acuerdo con los criterios estéticos que Bustos Domecq y Suárez Lynch proponen. El juego, en el entendido del juego de significantes, del desbordamiento del lenguaje, sin acceso al anclaje en los significados, en esencias metafísicas, como lo es, entre muchos conceptos, el nacionalismo.

El juego, según Johan Huizinga —autor de uno de los primeros intentos de explicarlo, teniendo en cuenta la variedad de sus facetas, implicaciones y significaciones— es

Una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún

.....

⁴⁹ Según Avellaneda, este personaje es pseudoreferente real del monseñor Gustavo J. Franceschi, “sacerdote antisemita y profascista, director de la revista católica *Criterio* en las décadas del treinta y del cuarenta” (Avellaneda, *op. cit.*).

interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a las asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.⁵⁰

El esquema del juego comprende a Borges y Bioy como los jugadores principales, mientras que Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch son los secundarios. Según el autor de *Homo ludens*, las características principales del juego son: libertad, desinterés, limitación temporal y espacial, orden y tensión:

incertidumbre, azar. Es un tender hacia la resolución. [...] Este elemento de tensión presta a la actividad lúdica, que por sí misma está más allá del bien y del mal, cierto contenido ético. En esta tensión se ponen a prueba las facultades del jugador: su fuerza corporal, su resistencia, su inventiva, su arrojo, su aguante y también sus fuerzas espirituales, porque, en medio de su ardor para ganar el juego, tiene que mantenerse dentro de las reglas, de los límites de lo permitido en él.⁵¹

En cuanto a la *libertad*, el nacionalismo, según los ejemplos presentes en *Un modelo para la muerte* y *Seis problemas para don Isidro Parodi*, no es explícitamente impuesto por algún sistema o régimen;⁵² en relación con el segundo tér-

.....

⁵⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/ Emecé editores, 2008, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁵² Aunque Olea Franco asevera que “hacia fines del siglo XVIII, diversos documentos [...] testimonian con claridad la alusión al ‘criollismo’ como el grupo social que, tanto desde el punto de vista económico como cultural, representaba lo mejor de los nacidos en América

mino, ninguno de los criollos goza de algún *provecho material* por declarar su nacionalismo, tal provecho está, incluso, puesto en ridículo en el caso de la condición económica precaria y la avaricia del archi-criollo Frogman. La *limitación temporal y espacial* se observa en espacios en los cuales se expone el nacionalismo: principalmente en la penitenciaria (la celda 273 de Isidro Parodi), pero también en la A.A.A., en la mansión de las Begonias y “a bordo del yacht *Pour-quoi-pas?*, de Gervasio Montenegro” (*Un modelo*, 78) en *Un modelo para la muerte*, mientras que la *dimensión temporal* está condicionada por las instancias de enunciación; no obstante, fuera de éstas, se infiere a la *limitación temporal* del nacionalismo de mediados del siglo xx, especialmente los años cuarenta, con alusiones a la Segunda Guerra Mundial.⁵³ La característica del *orden* se refleja en las ma-

aunque de origen europeo. Hay entonces una fuerte identificación entre criollismo y americanismo: ser criollo es ser americano, matiz que no puede reclamar para sí el peninsular, aunque comparta con el criollo su origen europeo; es decir, el discurso criollista es a la vez un discurso de identificación y de diferenciación” (Olea Franco, *op. cit.*, p. 79). Se deduce, pues, que lo implícitamente impuesto —como modelo identitario deseado— era la pertenencia al grupo criollo.

⁵³ Montenegro hace referencia a la Segunda Guerra Mundial con el pretexto de comentar el duelo entre Baulito y Le Fanu: “es un sólido tónico en estos años de pacifismo *á outrance* y de guerras endosadas por Wall Street” (*Un modelo*, 77); en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la referencia se manifiesta en el diálogo entre Parodi y Fang She en “La prolongada busca de Tai An”; el año señalado al final es relevante: 1942, en plena Segunda Guerra Mundial: “Ésta es mi historia. Usted puede entregarme a las autoridades.

—Por mí, puede esperar sentado —dijo Parodi—. La gente de ahora no hace más que pedir que el gobierno le arregle todo. Ande usted pobre, y el gobierno tiene que darle un empleo; sufra un atra-

nifestaciones específicas del nacionalismo comentadas en el caso de Frogman: el idioma, el origen étnico —relacionado con la xenofobia— y la gastronomía. Por último, la *tensión* del juego se revela primordialmente en la interacción criollos-extranjeros, en el nivel inmediato, así como en el nivel Borges-Bioy *versus* Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch en el nivel estructural implícito.⁵⁴ Asimismo, la *tensión* expuesta a través del procedimiento lúdico, del

so en la salud, y el gobierno tiene que atenderlo en el hospital; deba una muerte, y en vez de expiarla por su cuenta, pida al gobierno que lo castigue. Usted dirá que no soy quien para hablar así, porque el Estado me mantiene. Pero yo sigo creyendo, señor, que el hombre tiene que bastarse.

—Yo también lo creo, señor Parodi —dijo pausadamente Fang She—. Muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia” (*Seis problemas*, 114-115).

Gramuglio relaciona este final con el proyecto de la revista *Sur*: “Fechado en 1942, en plena guerra europea, este final reclama ser leído en su dimensión política, y se inscribe en la prédica contra los autoritarismos —comunismo, nazismo, fascismo— que *Sur* venía realizando desde la década de los treinta” (Gramuglio, *op. cit.*).

⁵⁴ A propósito de los autores ficticios, en la obra de Borges en específico, es interesante resaltar la interpretación de María del Carmen Marengo, la cual se puede aplicar, en mi opinión, tanto en el caso de Honorio Bustos Domecq, como en el de Benito Suárez Lynch: “En este sentido, considero que la figura del escritor ficticio le sirve a Borges para plantear sus inquietudes y su propia propuesta con respecto a la literatura argentina del momento, aludiendo así, veladamente, a dos cuestiones: en primer lugar, a las estéticas vigentes en la primera mitad del siglo y su efectivización y resonancia en el país y, en segundo lugar, a los autores argentinos de la época según su lugar en el campo intelectual y en la tradición literaria” (María del Carmen Marengo, “El autor ficticio en la obra de Jorge Luis Borges”, *Variaciones Borges*, 10, 2000, p. 169). Los personajes de Borges que patentizan lo

absurdo del nacionalismo forjado con la caracterización de los personajes como criollos nacionalistas —especialmente en relación con el idioma como depósito más acentuado del nacionalismo en *Un modelo para la muerte*—, así como las instituciones de defensa del esencialismo, representadas por A.A.A. por un lado, y Mario Bonfanti, por el otro, es patente y fundamental.⁵⁵

Sin embargo, el encerramiento espacial-temporal tiene una manifestación conspicua, aunque el vocablo *manifestación* es, en este caso, una hipérbole, puesto que se oculta tras el espesor verbal y tras manipulación textual: se trata de prolepsis, la figura retórica cuyo empleo se podría calificar de una innovación de parte del discípulo debido a la manipulación textual por ocultarla. En *Un modelo para la muerte* los capítulos dos y tres funcionan como dicho artificio temporal (en cuanto al espacio, le corresponden la mansión de las Begonias y el yate); la manipulación consiste en que el salto no se anuncia y la impresión es la de avanzar en una línea narrativa progresiva. Algunos personajes de la prolepsis que no figuran en la línea narrativa progresiva tampoco son nombrados en el “*Dramatis personae*”, son Tokman y Monseñor de Gubernantis. Estas dos prolepsis (la de la fiesta en las Begonias y la del episodio en el yate) se pueden considerar como ficción dentro de la ficción e intensifican la estética lúdica.⁵⁶

anterior son, según esta autora, aparte de Honorio Bustos Domecq, Pierre Menard, Herbert Quain y Carlos Argentino Daneri.

⁵⁵ Domínguez identifica otras instituciones que se exponen bajo esta luz en el texto de Suárez Lynch: el ejército, la iglesia católica, el banquete platónico (y sus ramificaciones); véase Domínguez, *op. cit.*

⁵⁶ Agradezco la idea de Areli Cruz Muciño en relación con la ficción dentro de la ficción.

La interpretación de los parámetros del juego se expande con la siguiente idea de Jacques Derrida, quien se refiere al juego en el contexto de la escritura:⁵⁷ “El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores”.⁵⁸ Puesto que el nacionalismo es un signo,⁵⁹ un concepto compuesto de significado y significante, éste se concibe como unidad de los dos órdenes heterogéneos mencionados, lo que causa, desde las consideraciones abstractas, su condición inestable y dinámica, y esto tiene implicaciones en el texto de la siguiente manera: “El orden del significado nunca es contemporáneo del orden del significante; a lo sumo es su

.....

⁵⁷ Julie Rivkin y Michael Ryan subrayan las características principales de este concepto, sigue el fragmento: “Derrida points out that writing or signification has always had a dual meaning in the idealist tradition: on the one hand, it is a secondary addition to ideas that remembers them. It has meaning only in so much as it recalls the meaning or idea that animated it. On the other hand, writing represents the forgetting of the truth of mental speech or of ideas. It threatens ideas and mental speech with loss of meaning. [...] It indicates the way all ideality and all ideal notions of truth are plagued by a necessity they cannot expel. Writing (difference) makes them possible yet at the same time is the instrument for assuring the impossibility of the claim that ideas are purely ideal or are pure presences or substances in the mind” (Julie Rivkin y Michael Ryan, “Introduction to the Fragment from *Of Grammatology*”, en *Literary Theory: an Anthology*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2004, pp. 302-303).

⁵⁸ Derrida, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ La referencia de Derrida es la noción diacrítica del signo lingüístico introducido y desarrollado por Ferdinand de Saussure, según el cual la identidad del signo depende de la diferencia de otros signos.

reverso o su paralelo, sutilmente desplazado —el tiempo de un soplo—. Y el signo debe ser la unidad de una heterogeneidad, puesto que el significado (sentido o cosa, noema o realidad) no es en sí un significante, una *huella*.⁶⁰

Específicamente, el signo del nacionalismo, en términos del grupo, territorio, idioma, es una categoría con un aparente anclaje, esencia, y, dentro del mismo grupo, un significado transcendental. Los cuentos de Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch exponen este significado, demostrando que lo que aparentemente manifiesta el nacionalismo son de hecho los significantes que obtienen su referencia a partir de las relaciones diferenciales de otros significantes y que este dinamismo de diferencias tiene elementos de juego. Es decir, las grafemas-significantes como, por ejemplo, “*gilastrún, gil a drocuas, gil a cuadros, gil, otario, leproso, amarrete, colibrillo y colo*” (*Un modelo*, 49) —que son el resultado de la recopilación de las palabras “autóctonas” (*Un modelo*, 49) por Frogman— se relacionan menos con un posible significado “tranquilizador” (con una idea metafísica, algún concepto inasible del ámbito de las ideas —como la identidad argentina—), que con el juego en el sentido de la simulación, fingimiento de actuar primero como si se es un lingüista, y segundo como si la recopilación de estas palabras significara fomento y consolidación de un lenguaje nacional y, por consiguiente, una identidad nacional;⁶¹ en otras palabras, se relacionan me-

.....

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹ Derrida deja clara su intención, en la medida de lo posible, de evitar la lógica binaria y jerarquizada (o, al menos, de estar consciente de su naturaleza tramposa) que implica la pareja significado-significante, afirmando que, aunque reconoce el desbordamiento del

nos con un significado transcendental-metafísico que con otros significantes —Frogman como criollo, Montenegro como erudito, A.A.A. como una organización que persigue fomentar la identidad criolla, entre otros—, los cuales circulan en una escritura formando y, al mismo tiempo, deformando la noción estable del idioma y, por extensión, el nacionalismo.

Consideremos, desde la misma óptica, el siguiente fragmento narrado por Frogman:

Le juro por las termas de Cacheuta que esa serata los muchachos estábamos más contentos que si yo hubiera olido un queso. Bicicleta, que es un globero serio, pasó el dato, confirmado ratos después por Diente de Leche, que se atiene a repetir todas las milanesas de bicicleta, que la misma noche del crimen el doctor Le Fanu se trasladaría de San Isidro a Retiro, so pretexto de ver en el cine Select Buen Orden la cintita patriótica que se obtuvo cuando el desfile de los gauchos en el Balneario. Compute usted a ojo de buen cubero nuestro entusiasmo: algunos con la mieditis de que los batilanas divulgaran que habíamos desertado todos a una de esa cita de honor, hasta proyectamos trasladarnos en masa al cine Buen Orden, que está a la vuelta, para ver de cerca al doctor Le Fanu viendo la cinta de los gauchos que, con el cebo de la producción Ufa *Gimnasia para el adulto de clase media*, la en-

significante en los textos con la escritura como el marco estético dominante, no considera que éste conceda prioridad alguna al significante: “La ‘primacía’ o la ‘prioridad’ del significante sería una expresión insostenible y absurda de formularse ilógicamente dentro de la lógica que pretende, sin duda legítimamente, destruir. Nunca el significante precederá de derecho al significado, sin lo cual dejaría de ser significante y el significante ‘significante’ ya no tendría ningún significado posible” (*ibid.*, p. 26).

cajaban de contrabando como chasco de relleno, aunque más de uno levantaba una silbatina que si yo concurreo pienso que los tenía alterados mi sobaquina (*Un modelo*, 83-84).

Lo que sobresale en primer lugar es el desbordamiento del lenguaje en detrimento del anclaje en significados; lo que domina, en esta dinámica, es el significante del significante que, según Derrida “describe [...] el movimiento del lenguaje: en su origen, por cierto, pero se presiente ya que un origen cuya estructura se deletrea así —significante de un significante— se excede y borra a sí mismo en su propia producción. En él el significado funciona como un significante desde siempre”.⁶²

Puesto que el lenguaje, la cultura y la historia son deconstruidos, siendo configurados como un juego de significantes y proyectando una lectura en clave irónica, el signo del nacionalismo pierde cualquier posibilidad de unidad del sentido y asume, en concordancia con sus componentes, las características del juego. Además, estos marcadores del nacionalismo carecen de homogeneidad, coherencia y singularidad del signo; asumen la condición de huellas del nacionalismo y remiten a otro significante, como Le Fanu, quien es al mismo tiempo criollo y extranjero: aunque procedente de Europa, llega a Argentina, se alude a que “se repatrió” (*Un modelo*, 95), y en su (nueva) patria es asesinado. De este modo Le Fanu alude a un gran número de significantes —que conforman una red potencialmente infinita de huellas—, algunos de los cuales son: A.A.A., Kuno Finngermann, su hermana, la familia, la traición, la identidad criolla-extranjera, el círculo de chantaje y extorsión (en el

.....
⁶² *Ibid.*, p. 12.

cual es un eslabón), Hortensia Montenegro, “aristocracia” argentina. De igual forma se puede formar una red de significantes para Frogman, Montenegro, A.A.A. Isidro Parodi, Aquiles Molinari, los cuales, aunque en calidad de generadores que aparentemente conducen al signo del nacionalismo, realmente, a través del lenguaje e identidad criolla, borran a éste y a su “origen” a través de la proliferación de otros que se superponen: “Es preciso que remitiendo cada vez a otro texto, a otro sistema determinado, cada organismo no remita más que a sí misma como estructura determinada: *a la vez* abierta y cerrada”.⁶³

Desde una postura sintetizadora: la figura aparentemente unificadora pero realmente disyuntiva del criollo: tanto Gervasio Montenegro —representando clase media-alta— y Marcelo Frogman —el fondo del fondo de la sociedad urbana—, así como Isidro Parodi, quien “se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional” (*Seis problemas*, 16), fervorosamente pertenecen y conforman este grupo, en primer lugar apartándose del “otro” y en segundo en la exaltación del idioma, el origen y la historia de Argentina; sin embargo, manteniéndome con *Un modelo para la muerte*, la repulsión de Montenegro, Barreiro y Bonfanti (entre otros personajes menos prominentes) hacia el “apestoso” Frogman y los de su condición social, contiene claras evidencias de la tendencia segregacionista basada en el criterio de la clase. También, la recriminación en cadena que tiene lugar en la celda de Parodi (en el quinto capítulo), realmente remite a algo más allá que un presunto responsable del crimen: Barreiro, motivado por el antisemitismo,

.....

⁶³ Jacques Derrida citado por Manuel Asensi, *op. cit.*, p. 46.

acusa a Fingermann, Fingermann a Frogman por el asco que le provoca, y Frogman a Bonfanti por la afrontada postura de lo que debe ser el idioma de los argentinos.

Una de las consecuencias de la superposición prolífica del signo y la consecuente borradura, es la confusión entre las categorías extranjeros y criollos; resulta que el Otro no es el otro —es el uno mismo—. Esta convergencia es comentada por Rivkin y Ryan desde la perspectiva del peligro:

One cannot isolate presence from difference or the identity of presence from differential relations that necessarily and in an essential way contaminate it with the characteristics of writing. If everything is differential, then everything is, like writing, a signifier of a signifier. To be “itself”, it must refer to “others” which are themselves referential or differential.⁶⁴

O, extendiéndolo al extremo, empleando la tesis de Alberto Moreiras, la identidad perfilada por Bustos Domecq y Suárez Lynch a partir de las instancias mencionadas, es una identidad postsimbólica, lo que significa que en el intento de consolidar la identidad latinoamericana (liberándose de los lazos diferenciales del simbolismo en forma de la identidad colonial), lo que queda posteriormente al sistema binario de las antinomias sería, en analogía con el orden antisimbólico, una anti-identidad. Es decir, la búsqueda de una identidad está condicionada por los vestigios del orden colonial; es casi imposible hallar una identidad propia fuera de los paradigmas del ex poder colonial. La única salida, según Moreiras, es asumir una distancia con respeto al proyecto de identidad, la cual se mantendría gracias a una resistencia contra el orden simbólico impuesto por los pos-

.....
⁶⁴ Rivkin y Ryan, *op. cit.*, pp. 300-301.

tulados colonialistas.⁶⁵ Moreiras denomina a esta distancia y resistencia “escritura postsimbólica”⁶⁶ puesto que éstas antes aceptarían la pérdida del objeto original, por lo que se vuelve una escritura (un valor) depresiva y melancólica.⁶⁷ Otra cuestión interesante expresada por este autor es que “si toda escritura es un símbolo, si toda escritura es un símbolo fallido que tiene que construirse a sí mismo en forma de una alegoría, luego la escritura postsimbólica vive en el auto-luto”.⁶⁸ Finalmente, lo que es de especial relevancia

.....

⁶⁵ Borges mantiene una postura diferente: no de disyunción sino de adopción que origina cierta superioridad estética en comparación con el colonizador, o en sus palabras, el occidente. Analizando el ensayo “El escritor argentino y la tradición”, María del Carmen Marengo asevera que “Borges condena el uso del color local y el regionalismo nacionalista en la literatura” (Marengo, *op. cit.*, 178); dicha autora cita el ensayo de Borges, del cual resaltamos el siguiente fragmento: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra tradición occidental” (*ibid.*, 179). Esta postura contundente de Borges lleva a Marengo a la conclusión de que “Aspirar a lo universal sería, desde este punto de vista, el derecho que define la identidad nacional de los argentinos” (*idem*).

⁶⁶ Analizando, en específico, la ficción de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

⁶⁷ Paráfrasis de Alberto Moreiras, “Pastiche Identity, and Allegory of Allegory”, en Amaryll Chanady, ed., *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1994, p. 233.

⁶⁸ La traducción es mía; el fragmento original es el siguiente: “If all writing is a symbol, if all writing is a failed symbol that must construct itself as allegory, then postsymbolic writing lives in self-mourning” (*ibid.*, pp. 233-234).

para el tema del nacionalismo de la presente investigación, Moreiras asevera que la supervivencia de la escritura post-simbólica da fe de una posibilidad difícil: “national allegories, cultural searches for social identity, may not be the ultimate destiny of postcolonial, Latin American writing”.⁶⁹

Un modelo para la muerte seguramente no es, en primera instancia, ni una escritura depresiva ni melancólica; no obstante, más allá de los malabarismos del lenguaje y de los personajes estereotipados que a menudo provocan risa, este texto propone que el nacionalismo —signo cultural con un enorme poder de movilización, pero configurado en términos de juego: un juego de significantes que esquivan ser tomados en serio, pero que no obstante proyectan, como totalidad, una propuesta seria— proyecta una propuesta seria y antisimbólica; es decir, los significados de la identidad y el nacionalismo latinoamericanos (argentinos) tienen que circular, ya que no existen otros referentes identitarios que no sean impuestos. Sin embargo, distanciándose por medio del juego, la ironía y la borradura, se evita el anclaje en este orden simbólico impuesto. En específico, el núcleo temático criollo-extranjero ejemplifica el nivel del significante que esconde algo “en serio”: la borradura del signo nacionalismo. Entendiendo así la “racionalidad”, en los términos de Derrida, como el orden simbólico colonial y las implicaciones post-simbólicas de la identidad como la des-sedimentación y la des-construcción: “La ‘racionalidad’ —tal vez sería necesario abandonar esta palabra, por la razón que aparecerá al final de esta frase— que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la

.....
⁶⁹ *Ibid.*, p. 234.

des-sedimentación, la des-construcción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos”.⁷⁰

Plagio, siendo la circulación de un mismo significante por excelencia, un significante que se inscribe en el marco (no está ni adentro ni afuera, pero, el mismo tiempo, está adentro y afuera) y se halla, también, en el interior del contenido del original,⁷¹ está inaugurado en *Un modelo para la muerte* desde “A manera de prólogo”. Ahí los lectores conocen que todo lo que Suárez Lynch publica es un plagio; lo anterior confirma que el marco del relato establece una estética de escritura. Bustos Domecq asienta ciertas coyunturas relativas al tema del plagio: que Suárez Lynch es plagiador de *Bocetos biográficos del doctor Ramón S. Castillo*, con la única “originalidad” de que no se trata del general Cortés, sino de general Ramírez;⁷² que su siguiente plagio fue un párrafo perteneciente al texto “Príncipe que mató al

.....

⁷⁰ Derrida, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁷¹ Lo cual inevitablemente remite a Pierre Menard, uno de los más extremos “reproductores” de un texto original —junto con César Paladión, como es mencionado en la nota 26, en la introducción “El marco de la verdad y el nacionalismo”— y testimonia sobre el tema de la re-producción literaria que ocupaba a Borges.

⁷² Evocando el estudio meticuloso de Andrés Avellaneda sobre la ideología antiperonista de Borges y Bioy: “hay una embestida frontal contra la intervención castrense en los asuntos civiles. En ‘la provechosa obrita sesuda *Bocetos biográficos del doctor Ramón S. Castillo*’ (nombre y apellido exactos del presidente depuesto por el golpe militar del 4 de junio de 1943), Suárez Lynch se habría topado con un párrafo que le inspiró ‘otros bocetos casi idénticos sobre el general Ramírez’ (apellido de uno de los jefes militares que encabezaron el golpe). El párrafo, de construcción anfibiológica y con léxico de informe castrense, menta sutilmente los conceptos de la guerra como Estado en armas y de la necesaria intervención de las fuerzas armadas en la regulación

dragón”, de Alfredo Duhau (*Un modelo*, 43); que gracias a éste ingresó “en la comparsa Los morenos de Balvanera”; que publicó un artículo “sobre la ‘la muerte propia’ de Rilke” (*Un modelo*, 44); que Suárez Lynch es el discípulo —“aprendiz” (45)— de Honorio Bustos Domecq, lo cual remite a “El dios de los toros” de *Seis problemas para don Isidro Parodi* en el cual el discípulo José Formento plagia a su maestro Carlos Anglada, pero es realmente el discípulo quien es el verdadero autor de los textos de su maestro; que el autor de *Un modelo para la muerte* “ha incurrido en errores de detalle” (*Un modelo*, 45). Todo lo anterior motiva la deducción de que el relato que nos concierne no es otra cosa que plagio. Barreiro afirma que la mención del cuento de Chesterton lo convierte en *copycat* de la manera de llevar a cabo el asesinato; es decir, *Un modelo para la muerte* se refiere a un “arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo” (acepción de “modelo” según *DRAE*): el coqueteo con el vocablo “plagio” (“copiar obras ajenas”, según *DRAE*) es evidente. Por consiguiente, el título asienta que el relato es una manera de la ejecución del crimen dispuesta para ser imitada, del mismo modo como “El oráculo del perro” es el modelo imitado en este relato, a manera de *mise en abyme*.

Monstruo de la ideología

Mientras que Derrida se refiere a la escritura como una presencia notable de significantes que engendra a través de la(s) diferencia(s) y el desplazamiento, Myrna Solotorevsky,

de la cosa pública, principios ideológicos decisivos en el origen del movimiento militar de 1943” (Avellaneda, *op. cit.*).

partiendo del mismo concepto, sistemáticamente establece connotadores presentes por un lado en los textos con el predominio de la “ilusión de mimesis” o del “mundo”, y por el otro, los que constituyen un texto escribible (con la presencia dominante de lo que se puede denominar una estética de la escritura). El argumento de esta parte de la monografía se erige sobre el precepto que tanto *Seis problemas para don Isidro Parodi*, como *Un modelo para la muerte*, y como toda obra literaria con pretensión de verosimilitud, tienen vínculos que la remiten a la realidad.⁷³ Empleando los términos de Solotorevsky, estos preceptos son connotadores que proporcionan al texto la “ilusión de mimesis”, de los cuales los cuentos que contiene *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* contienen dos: el despliegue del código cultural y la presencia *manifiesta* de una ideología.⁷⁴ Sin embargo, estos connotadores que aparentemente proyectan una imagen coherente, se vinculan con significantes, ya que el despliegue del código cultural —Buenos Aires en los años cuarenta, sociedad clasista, gremios, asociaciones, establecimientos, inmigración, crimen— son despojados del rasgo crucial de mundo: una realidad estable y unívoca.

En cuanto a los connotadores de la escrituralidad (lo que he relacionado con una estética del desbordamiento de los significantes) en el texto de Suárez Lynch se recono-

.....

⁷³ Desde *Poética* de Aristóteles, el concepto de *mimesis* ha fungido como nota dominante en la creación artística, en el sentido de la representación creativa de la realidad, lo que ha nutrido la expectativa general del efecto de verosimilitud en el contacto con el arte.

⁷⁴ Myrna Solotorevsky, *La relación mundo-escritura*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1993, p. 22.

cen los siguientes: traspaso del umbral de relevancia funcional mediante un exceso de morosidad desautomatizante;⁷⁵ incoherencia discursiva, cuyas modalidades encontradas en este texto son: presencia de un “discurso esquizofrénico”, en el cual no es dable ubicar los antecedentes; motivaciones pseudoobjetivas, contradicciones; las proposiciones inacabadas; significantes que sirven de conductores del discurso, provocando la “intoxicación verbal”;⁷⁶ discursos que paten- tizan la literalidad: discurso esquizofrénico;⁷⁷ focalización en la intertextualidad, modalidades de la intertextualidad explícita: *a)* Parodia, entendida en el sentido de Hutcheon [...], como repetición con distancia crítica, que subraya la diferencia más que la similaridad y suscita diferentes *ethos*: lúdico, respetuoso, litigante; *b)* citación; *c)* alusión *d)* imitación.⁷⁸ El siguiente fragmento ejemplifica algunas modalidades de la incoherencia discursiva mencionadas, así como el traspaso del umbral de relevancia; se trata de la narración de Frogman sobre la revisión de sus pertenencias en la comisaría:

Levantaron un censo del contenido, que aunque yo maliciaba *grosso modo* lo que iban a encontrar no les decía ni mu para traer con mi astucia el confusionismo. Sacaron tantas cosas que yo me suelo preguntar si soy el canguro, o más bien una comadreja que es cien por cien argentina y está cerca del quiosco donde se expende en cartuchitos de papel el maní. Primero los sorprendí fácil con la pajita para tomar refresco en las confiterías; después, con el borrador y las correc-

.....
⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 27-28.

ciones de una tarjetita postal que iba a remitir a Diente de leche; después, con mi *brevet* de indio, de la A.A.A., del que más de una vez debí renegar ante la sospecha de que me levantara la voz algún extranjero; después, con el merengue seco que llevo para no quedar todo bañado en la crema; después, con unas moneditas de cobre que ya están blandas con el uso; después, con un ermitaño-barómetro que se asoma de la garita cuando entran a dolerme los cagliostros; por último, con el libro-aguinaldo que el señor Tonio le expedía al señor Chanco Rosillo Fingermann, firmado por el doctor Le Fanu (*Un modelo*, 93).

A manera de ejemplo se evocan “La víctima de Tadeo Limardo” y “La prolongada busca de Tai An” ya que contienen, de manera más cargada, espesa e intensa, los connotadores de la escrituralidad, especialmente en los monólogos de Tulio Savastano y Shu T’sung, cada uno en su respectivo texto; sus testimonios, sin lugar a dudas traspasan el umbral de relevancia, se caracterizan por una enorme incoherencia discursiva (con contradicciones, las proposiciones sin antecedentes en el texto, discursos esquizofrénicos) y se expanden hacia los más diversos asuntos, como los pormenores del carnaval y sus concurrentes, las travesuras de los inquilinos en el Hotel El Nuevo Imparcial, las especulaciones de los motivos que se encuentran tras los comportamientos de Limardo, en el caso del primero; los proverbios y los dichos absolutamente irrelevantes en cuanto a la descripción de los hechos que llevan al crimen —“En el zapato del preceptor los alumnos ponen los pies —dijo el doctor Shu T’sung—. Después de la victoria del ruiseñor, las orejas reciben y perdonan la tosca melodía del pato” (*Seis problemas*, 104) —; y la inserción de comentarios largos sobre sus impresiones, los cuales tampoco ayudan a que avance la deducción de

Parodi. Los connotadores de la escrituralidad se perciben, en mayor o menor medida, en todas las intervenciones de Gervasio Montenegro, en los testimonios de José Formento y Carlos Anglada en “El dios de los toros”, Mario Bonfanti en “Las previsiones de Sangiácomo”, Mariana Muñagorri en “El dios de los toros” y en “Las previsiones de Sangiácomo”, entre los más emblemáticos.

Para ahondar en el tema específico de esta parte —nacionalismo como juego— argumentaré que a pesar de que Solotorevsky ubica en el criterio de la presencia manifiesta de una ideología, en la categoría opuesta a la escrituralidad,⁷⁹ en Bustos Domecq y Suárez Lynch son precisamente los motivos de la ideología los que fortalecen la estética de la escritura. La razón principal del porqué la ideología socava la ilusión de mimesis y el emerger del mundo es la ironía que la envuelve: se observa primordialmente en las instancias discursivas de la manifestación de la ideología o, específicamente, en la caracterización del personaje que se adscribe a ésta. Observemos el siguiente fragmento en el

.....

⁷⁹ La autora señala como connotador ambiguo solamente el “caso de los personajes, los espacios o los acontecimientos, que aparecen en más de un texto, en el corpus de un autor. Ello produce, por una parte, la ilusión de que estos textos reflejan, cada uno, fragmentos de un mundo ilimitado, de modo tal que una obra permite llenar ausencias creadas por otra y el contacto entre textos origina el surgimiento de motivaciones naturalizantes; pero, por otra parte, dicho procedimiento transporta al lector de un texto a otro, sumiéndolo en el ámbito de la intertextualidad —intertextualidad restringida o interna— y crea el efecto ilusorio de no clausura textual; no clausura que es, según Derrida, un rasgo escritural” (Solotorevsky, *La relación mundo-escritura*, *op. cit.*, pp. 31-32).

cual se alude al fascismo; lo narra Gervasio Montenegro en su característico y reconocible estilo:

constituirá también todo un índice de las nuevas corrientes que infunden el vigor de su savia (¿no siempre libre de impurezas!). Tales núcleos cerrados son los depositarios del arca de la pura y genuina argentinidad; en la madera misma del arca, el doctor Tonio Le Fanu se encargará, por cierto, de injertar los más pujantes brotes del Fascio, sin excluir, a fe mía, las proficuas lecciones de un nativismo bien entendido (*Un modelo*, 73).

¿Qué es lo que sugiere Montenegro, el archi-criollo de los cuentos de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares? Se puede identificar que “la nuevas corrientes” se refieren al establecimiento del nuevo orden en forma del Tercer Reich (aunque con advertencia de que las impurezas siguen); la idea de la “pura y genuina argentinidad”, con todo el absurdo que contiene esta idea; “el arca constituida por los injertos del Fascio” y “un nativismo bien entendido”. Se infiere que el nacionalismo argentino en su vertiente fascista, concordando con esta ideología en su versión original, enaltece la pureza y, por consiguiente, degrada la impureza; lo mismo ocurre con la idea del conjunto basado en la pertenencia étnica —con fascio como metáfora de esta ideología—, así como la noción de un origen-nativismo.⁸⁰

.....

⁸⁰ Para los rasgos del fascismo, muchos de los cuales se contradicen según Umberto Eco, véase Umberto Eco, “Ur-fascism”, en *The New York Review of Books*, June 22 1995, en línea: <http://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/>, consultado el 10 de marzo de 2016. En *Un modelo para la muerte* se resaltan varios: el culto de la tradición, el miedo a la diferencia, frustración individual

La ironía más evidente es adjudicar pureza en el sentido de fascismo a la “argentinidad”, sabiendo que es precisamente lo contrario —la impureza étnica y cultural—, lo que la caracteriza; en segunda instancia, al doctor Le Fanu se perfila como una especie de importador del fascismo (aludiendo a su procedencia europea-vienesá y su origen) a la sociedad argentina. Resulta, sin embargo, que Le Fanu está más interesado en los engaños (tanto emocionales como financieros) que en la divulgación del fascismo, lo cual no carece de una manifestación de su postura, que emana del carácter ético del importador de fascismo.⁸¹

Asimismo, el nativismo (a diferencia de los países europeos en los que representa una fuerza homogenizadora) aporta un elemento de heterogeneidad al conjunto argentino (más que la consolidación de una etnia originaria), ya que es la identidad del criollo —no nativo— la que se convierte en el bastión identitario argentino.

Además, el que este personaje en específico pronunciara el fragmento comentado, agrega capas irónicas a los motivos del despliegue ideológico, ya que se conocen, de ambos textos que se comentan y revisan en este libro, así como de otros de Borges y Bioy en los cuales se encuentra este personaje, que los rasgos predominantes en la personalidad de Montenegro son la vanidad, la ignorancia, el esnobismo y la ingenuidad, que lo distancia de la idea del grupo basado en el imperativo étnico que simboliza el fascio. Por eso, tanto la alusión indirecta al fascismo importado por Le Fanu,

o social, obsesión con conspiraciones, aborrecimiento del débil, machismo, populismo selectivo/cuantitativo.

⁸¹ Para un estudio abarcador sobre las referencias de Borges al fascismo, véase Annick Louis, *Borges ante el fascismo*, Bern, Peter Lang, 2007.

como la enunciación directa de Montenegro, proyectan una ilusión de mimesis del fascismo ironizado y, así, vaciado de su sentido “original”; en el contexto argentino-latinoamericano éste es presentado como un plagio, con todas las impurezas y consecuencias estéticas que esto implica.

Alejando el foco de Bustos Domecq y de Suárez Lynch, la ideología nacionalista se permea en el conflicto lingüístico, en la lucha sobre el monopolio y en la conformación del idioma nacional. Las circunstancias demográficas causaron preocupación por las impurezas del idioma; Olea Franco expone que

según los escritores nacionalistas del Centenario, [...], la llegada de los inmigrantes y de sus respectivas lenguas había provocado la “contaminación” del idioma español; con ello, los discursos nacionalistas agregaban el nivel lingüístico al conjunto de “tradiciones nacionales” de cuya paulatina pérdida se responsabiliza a los recién llegados a la nación.⁸²

Tanto en el coqueteo con el fascismo, como en la consolidación del idioma, existe el polo que se considera “original”, puro, homogéneo, estandarizado y el polo derivado, impuro, heterogéneo. Ambas obras, aunque la de Suárez Lynch con más intensidad por los motivos comentados anteriormente, se posicionan en el marco (¿margen?) entre estos dos. De lo anterior se desprende lo que Barthes denomina “el monstruo de la ideología”: “Si se reúnen todos estos saberes, todos estos vulgarismos, se forma un monstruo, y ese monstruo es la ideología. Como fragmento de la ideología, el código de cultura invierte su origen de clase (escolar y social) en referencia natural, en comprobación

.....

⁸² Olea Franco, *op. cit.*, p. 177.

- Verdad y nacionalismo

proverbial”.⁸³ Regresando a la línea de la presente investigación, la comprobación proverbial es transformada por el proceso de la significación, mientras que las instancias ideológicas están expuestas junto con sus referentes excluyentes que dejan huellas.

.....
⁸³ Barthes, *op. cit.*, p. 81.

PLAGIO DE LA VERDAD Y EL NACIONALISMO (A MANERA DE EPÍLOGO)

Para cerrar —enmarcar— las reflexiones sobre la verdad y el nacionalismo, recalcaré algunos puntos sobre el marco, el plagio y los estereotipos, en su función de pilares que sostienen los ideologemas principales. Primero, el marco nos deja un manual de lectura con el plagio como su pauta principal; segundo, indica que el umbral diluido entre el texto, el contexto, el metatexto y el paratexto subraya la reconocible preocupación, tanto de Borges como de Bioy, en cuanto las divisiones (¿arbitrarias?) entre estas nociones; tercero, que el traspasar los umbrales y librarse de las fronteras del texto inspira a re-pensar los conceptos que definen y determinan las identidades, como son, entre otros, la verdad y el nacionalismo. En este sentido, haré hincapié en la dicotomía que, además de “cruzar” las fronteras, también expresa la estética —aunque más la ética— de las dos obras que se han revisado: Honorio Bustos Domecq *versus* don Isidro Parodi.

Son dos centros gravitacionales alrededor de los cuales se organiza el discurso; por un lado, Isidro Parodi, quien resuelve los problemas policiacos escuchando los testimonios de las personas involucradas, y por el otro, Honorio Bustos Domecq, autor ficticio, a quien Gervasio Montenegro en “Palabra liminal” califica de provinciano, de folletinista y de “Bicho Feo”, contrastándolo con sí mismo, el porteño y el centro:

También subrayaré por lo bajo mi satisfacción de porteño, al constatar que nuestro folletinista, aunque provinciano, se ha

mostrado insensible a los reclamos de un localismo estrecho y ha sabido elegir para sus típicas aguafuertes el marco natural: Buenos Aires. Tampoco dejaré de aplaudir el coraje, el buen gusto, de que hace gala nuestro popular “Bicho Feo” al dar la espalda a la crapulosa y turbia figura del “panzón” rosarino (*Seis problemas*, 10).

De modo que estos dos personajes, Bustos Domecq por un lado —provinciano, originario de la localidad de Pujato, autor de las anécdotas policiacas que resuelve Parodi— y este último, caracterizado como auténtico criollo, pero privado de la libertad aunque inocente del delito que se le inculpa, funcionan como ejes estructurales y semánticos que ofrecen la clave interpretativa con base en los estereotipos. Parodi es, en este esquema binario que atraviesa los seis relatos, el Uno, una especie de *maelstrom* deductivo de los enigmas que se le presentan, mientras que Bustos Domecq es el Otro, más próximo a los bordes, al marco, implicado en el interior y en el exterior en numerosos sentidos. Aquellas identidades, evocando a Derrida, emanan de las relaciones diferenciales y diferidas, encaminan toda la estética de los textos independientes y del conjunto de éstos hacia la reflexión sobre la función de los estereotipos para socavar, por paradójico que parezca, la misma noción de exclusividad, esencia, autenticidad y otras categorías tajantes bien definidas. Según Walter Lipmann, el primer autor que asienta el término del estereotipo, éste

designa [...] a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo real. Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno. [...] Sin ellas, el individuo estaría sumido en el flujo y el reflujo de la sensa-

ción pura; le sería imposible comprender lo real, categorizarlo o actuar sobre ello.¹

Las obras que revisé están tejidas por los estereotipos que se “cristalizan” como miembros de diferentes colectivos: ya sea de un grupo étnico, procedencia geográfica o pertenencia clasista; Honorio Bustos Domecq e Isidro Parodi contienen muchos elementos estereotipados, pero también absorben y reflejan los estereotipos de los personajes con los cuales mantienen un diálogo.

Parodi goza de la estimativa textual positiva:² lucha por la verdad, pero en dos niveles: primero, para acabar con el enigma que se plantea al inicio de cada relato (en *Un modelo para la muerte* tiene lugar un mecanismo diferente³), pero también en el sentido foucaultiano de la partición de la verdad en dos órdenes, lo cual desemboca en el surgimiento de una actitud crítica, tan emblemática en el caso de este detective: el del objeto (que se manifiesta con la percepción, empírico) y el del discurso (“una verdad que permite tener sobre la naturaleza o la historia del conocimiento un lenguaje que sea verdadero”,⁴ es decir, una verdad inasible,

.....

¹ Lipmann parafraseado por Amossy y Herschberg, *op. cit.*, pp. 31-32.

² El conjunto de valores y juicios que se desprenden del texto, término de Myrna Solotorevsky.

³ Éste se ha comentado extensamente en la primera parte de la monografía, revisando el tercer criterio de la verdad “Relevancia de la verdad para el mundo configurado en la obra”, donde se ha expuesto la irrelevancia del esquema policial, en el cual el planteamiento del enigma abre el código hermenéutico o el código de enigmas.

⁴ Michael Foucault, *Las palabras y la cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010, pp. 333.

que implica transcendencia).⁵ El talante crítico del personaje Parodi deriva de “la oscilación inherente a todo análisis que hace valer lo empírico al nivel de lo transcendental”;⁶ accediendo a la verdad (empírica, perceptiva), Parodi establece fundamentos para una potencia ética en el mundo caótico descrito por Bustos Domecq y Suárez Lynch: allí yace la verdad del orden del discurso. Foucault considera que esta oscilación es inevitable y que sus componentes son “indisociables”.⁷ Parodi lo externa: al acceder a la verdad (empírica), inclina el fiel de la balanza a favor del Otro —de ahí la configuración ética y la verdad del orden de discurso, que se aproxima, parafraseando a Foucault, a la naturaleza del conocimiento; y, agregaría, al ejercicio de potencia crítica que tiene Parodi.⁸

.....

⁵ Foucault diferencia tres particiones: primera: “la que distingue el conocimiento rudimentario [...] de aquel que pudiera llamarse, si no acabado, cuando menos constituido en sus formas estables y definitivas”; segunda: “la que distingue la ilusión de la verdad, la quimera ideológica de la teoría científica [...]”; tercera: “la de la verdad misma: [...] del orden del objeto —aquella que se esboza poco a poco, se forma, se equilibra y se manifiesta a través del cuerpo y los rudimentos de la percepción, aquella igualmente que se dibuja a medida que las ilusiones se disipan y que la historia se instaura en un status desenajenado—; pero debe existir también una verdad que es del orden del discurso —una verdad que permite tener sobre la naturaleza o la historia del conocimiento un lenguaje que sea verdadero” (*idem*).

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸ Cristina Parodi observa el vínculo con el poeta Evaristo Carriego: “Este rasgo [la xenofobia] de Parodi vuelve a aproximarlo a un personaje de su época, el poeta Evaristo Carriego. En su rencor hacia los italianos, Carriego se mostraba menos moderado que don Isidro,

Por ello, en “Las doce figuras del mundo”, Aquiles Molinari se ve burlado por los drusos e ironizado como personaje en la reconstrucción de los hechos por parte de Parodi; en “Las noches de Goliadkin”, unos criminales denominados “internacionales” se burlan de Gervasio Montenegro, y Parodi los desenmascara —y, al mismo tiempo, la hipocresía de Montenegro; lo más importante en el plano ético es su empatía con Goliadkin, el archi-Otro. En “La muerte de Tadeo Limardo”, la meta de la ironía —filtrada por los comentarios de Parodi— es el compadrito Tulio Savastano, extremadamente tacaño, cobarde, paranoico, chismoso, servil con las personas en puestos de poder, mientras que las virtudes del provinciano Tadeo Limardo son enaltecidas por Parodi debido a su humillación, sacrificio, autodegradación y el deseo de ver a su mujer una vez más antes de morir; por último, en “La prolongada busca de Tai An”, Parodi

ya que ‘solía vanagloriarse *A los gringos no me basta con aborrecerlos; yo los calumnio*’. Tanto en Carriego como en Parodi, la identificación con los valores criollos ‘genuinos’ y la honesta asimilación de los mismos dan cuenta del rechazo a los extranjeros, un sentimiento natural en los criollos nativos, desplazados por la inmigración. Su rencor es la expresión del desquite de los hijos del país con quienes han ocupado su lugar. Parodi y Carriego han interiorizado no sólo el criollismo sino también la seguridad del nativo, de quien ‘está en su casa’ y considera al gringo un menor, una actitud, que, más que en prejuicios étnicos o culturales, se nutre de una ‘sorna criolla y benevolente’, que no toma en serio a los extranjeros [...]. Asombra descubrir cuántas coincidencias hubo entre estos dos ‘criollos por decisión’. Además de a los italianos, Carriego aborrecía todo énfasis y fue un hombre ‘de conversada vida’, seguramente como lo había sido don Isidro cuando era peluquero, o lo fue después, como detective, obligado a resolver los casos sólo a partir del diálogo con los visitantes” (Parodi, *op. cit.*, pp. 141-142).

exalta, también, los valores del Otro y, aunque Fang She es el perpetrador del crimen, su asesinato es visto como justo, ilustrado y comprendido con un tono afectivo neutral y respetuoso, sin ningún toque de ironía. Su dimensión ética y su *credo* se manifiestan más explícitamente en las palabras con las que cierra “Las previsiones de Sangiácomo”:

Será porque hace tantos años que vivo en esta casa, pero ya no creo en los castigos. Allá se lo halla cada uno con su pecado. No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres. Al Comendador le quedaban pocos meses de vida; a qué amargárselos delatándolo y revolviendo un avispero inútil, de abogados y jueces y comisarios (*Seis problemas*, 78).

La “justicia” de Parodi indulta al padre de Ricardo.

Por lo anterior no es extraño que, aunque desde la intencionalidad textual basada en el género policial se halla en el orden del Uno, por su calidad de preso está evidentemente en la clase de los marginados y repudiados por la sociedad general; consecuentemente, desarrolla empatía hacia los Otros que están involucrados en hechos de sangre (Goliadkin, Ricardo Sangiácomo, Tadeo Limardo, Fang She). Una de las evidencias es el rechazo tajante de ayudar a las autoridades a cargo de la investigación de la muerte de Tadeo Limardo; Carlos Zarlenga, el dueño del hotel El Nuevo Imparcial le sugiere: “Si usted sabe algo, señor, más bien póngase al habla con ese mocito Pagola, que está a cargo de la pesquisa. De fijo se le agradece, porque andan más perdidos que un negro en la cerrazón” (*Seis problemas*, 95); Parodi, ante esta invitación, responde y nuevamente deja clara su postura sobre el poder ejecutivo: “¿Por quién

me toma, don Zarlenga? Con esa mafia yo no me trato” (*Seis problemas*, 95). Fernández Vega, en su recorrido por la concepción del género policial de Borges, establece el término de *detective platónico* y propone que “a diferencia de la policía, frente a la cual suele asumir una actitud de superioridad irónica, el detective no tiene que respetar necesariamente un marco legal ni asume la responsabilidad social de mantener el orden”.⁹

Bustos Domecq pertenece, como se ha dicho, a la categoría del Otro;¹⁰ sin embargo, está asumiendo posiciones de poder —lo que contradice su condición de excluido: es autor, es maestro de Benito Suárez Lynch y evalúa su desempeño, coquetea con la mafia¹¹ y con el nacionalismo. Klinting comprende a Bustos Domecq como *autor* y a Parodi como *lector* de segundo grado, hasta como *anti-lector*, del “texto-problema” creado por el primero y re-creado por los testigos. El grado de dificultad está coartado por estos últimos; aun así, el detective logra superar a su “adversario”.¹²

.....

⁹ Fernández Vega, *op. cit.*, pp. 27-66.

¹⁰ Véase la reconstrucción de Bustos Domecq en Cristina Parodi, “Biografía literaria de Honorio Bustos Domecq”, en “Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”, *op. cit.*, pp. 55-91.

¹¹ En la introducción se han señalado los títulos de las obras que, según Adelma Badoglio, publicó Bustos Domecq.

¹² Según las palabras de Klinting refiriéndose a “Las provisiones de Sangiácomo”: “Parodi funda su lectura en un refrán popular que dice ‘Dios habla por la boca de los sonsos’. Esta maniobra interpretativa reduce al autor Anglada una boca por la que se expresa un autor más competente, de modo que estrictamente, el detective se define como lector de su creador: comunica con Dios a través del poeta” (Klinting, *op. cit.*, p. 158).

Borges y Bioy describen a Bustos Domecq en el año 1977 en entrevista a Renée Sallas; como para introducir el tema de este libro acudí a las palabras de Adelma Badoglio y su “silueta”, creo pertinente dar un paso afuera del texto y de la época en la cual fue *concebido* por Borges y Bioy, para coquetear con la imaginación en torno a este autor/personaje.¹³ Transcribo algunos fragmentos que ponen en relieve las pautas de este personaje, las cuales he intentado poner dentro de un prisma interpretativo en estas páginas:

—¿*Qué es lo que más les gusta de Bustos Domecq?*

—Su fondo claramente argentino. Es, digamos, un buen ejemplo del porteño: tiene todos los prejuicios, la picardía, las deslealtades, las pobreza y también las ternuras del porteño.

—*Sin embargo, Bustos Domecq no es porteño...*

—No. Es santafecino. Su ciudad natal es Pujato. Pero vivió siempre en Buenos Aires.

[...]

—¿*Y qué es lo que menos les gusta de él?*

—A medida que pasa el tiempo le vamos encontrando más defectos. El más grave, creemos, es que no tiene ningún inconveniente en cambiar de lealtades. Es decir, que está dispuesto a cambiar su esencia, si la moda lo exige.

—¿*Y los otros defectos menos graves?*

—Es ventajero, egoísta, tráfugo, mentiroso, fanfarrón, casanova barato. Cuando un amigo cae en desgracia, lo desprecia. Cuando le va bien, se acerca. Es exitista. Habla mal de los otros; no es un ejemplo de lealtad, precisamente.

.....

¹³ Teniendo en cuenta la circunstancia extratextual y extratemporal, así como el humor de Borges y Bioy, la semblanza a partir de las respuestas no se ha considerado relevante para el estudio.

— *¿Por qué lo eligieron, entonces?*

—Porque él encauza nuestro descontento con algunas situaciones argentinas. Con las supersticiones y defectos de los argentinos.

— *¿Físicamente cómo es? ¿Tiene atractivos?*

—Tiene sesenta años. Es gordo y hasta panzón. Mide 1,75 metros. Pesa 82 kilos.

[...]

— *¿Tiene ideas políticas definidas?*

—En ese sentido es muy tradicionalista. Muy antiguo. Es de los que creen que el espectro político del país se agota entre los radicales y los conservadores. Posiblemente haya votado siempre por los radicales.

— *¿Qué lee Bustos Domecq?*

—Lee muy poco. Pero siempre dice que ha leído algún libro, para quedar bien. Para “palpar la realidad argentina”, como diría él. A menudo comenta, por ejemplo, que su libro de cabecera es *La cabeza de Goliath* de Martínez Estrada.

[...]

— *¿Va a vivir muchos años H. Bustos Domecq?*

J.L.B.: Para mí, no. Para mí ya es un extinto.

A.B.C.: A mí me gustaría que viviera mucho tiempo.

— *¿Y Bustos Domecq qué opina sobre este particular?*

—Nunca hablamos con él de este tema. El jamás piensa en la muerte.¹⁴

.....

¹⁴ Renée Sallas, “H. Bustos Domecq según sus creadores”, *Gente y la Actualidad*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1977, en línea: http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/interolimpicos/usarelma-te/maestros/borges/Bustos_Domecq.htm, consultado el 2 de octubre de 2016.

Otro momento interesante, aunque tampoco se encuentra en las obras que se tratan aquí, es el encuentro de Honorio Bustos Domecq e Isidro Parodi: ocurre en “Penumbra y pompa” de *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, y demuestra, de modo condensado, la diferencia entre los dos personajes; Bustos Domecq se asombra por ver a Parodi realizando su oficio de peluquero en un negocio frente al Departamento Nacional de la Policía: “¡Don Isidro, don Isidro! Un hombre como usted está perfectamente bien en la cárcel o a una considerable distancia. ¿Cómo se le ha ocurrido instalarse frente al propio Departamento?” (*Nuevos cuentos*, 266);¹⁵ después del desconcierto y miedo de Bustos Domecq, Parodi le explica cómo salió de la cárcel, “un buen día noté que las puertas habían quedado a medio abrir” (*Nuevos cuentos*, 266), expone su conocida estoica tranquilidad, nihilismo, escepticismo, decepción y distancia con respecto a la posible recaptura:

¿Quién va a venir? Todo es una pura bambolla. Nadie hace nada, pero hay que reconocer que se respetan las apariencias. ¿Se fijó en los biógrafos? La gente sigue concurriendo, pero ya no dan vistas. ¿Se fijó que no hay fecha en la que una repartición no deje el trabajo? En las boleterías no hay boletos. Los buzones no tienen boca. La madre María no hace milagros. Hoy por hoy, el único servicio que funciona es el de las gón-dolas en las cloacas (*Nuevos cuentos*, 266).

Romera asevera que “Bustos Domecq representa una entidad independiente y un modelo opuesto al pensamiento

.....

¹⁵ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, en *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Barcelona/México: Origen/Planeta, 1985.

de Borges y Bioy Casares”.¹⁶ Aunque la independencia de Bustos Domecq fue comentada hasta por Borges y Bioy, creo que la lectura a partir de las dicotomías y, específicamente, a partir de la dicotomía Bustos Domecq-Parodi no se puede sentenciar una independencia total: ésta proyecta, más bien, que sus diferencias —estructurales, abstractas, relativas a el Uno/el Otro— son constitutivas de una identidad, ya sea de Jorge Luis Borges, de Adolfo Bioy Casares, de ellos como coautores, de alguno de ellos, de lo que es la identidad argentina, o la identidad en general. Ésta dicotomía manifiesta el plagio de identidades o de las identidades como plagios, a grado tal que Borges y Bioy, al publicar en 1967 *Crónicas de Bustos Domecq* y en 1977 *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* con sus propios nombres, sugieren que tal vez ellos copiaron textos de Bustos Domecq y los firmaron como si fueran los autores.¹⁷ Es un plagio confesado y está en concordancia con las alusiones al plagio que se han encadenado: Honorio Bustos Domecq, Benito Suárez Lynch, Ricardo Sangiácomo, Carlos Anglada, y Mario Bonfanti (limitándome a las obras revisadas). Aquí cabe transcribir el fragmento del testimonio de Anglada en “Las previsiones de Sangiácomo”, donde la alusión al plagio en conjunción con la identidad nacional es evidente: “algún crítico musculoso no dejará tal vez de subrayar que nuestro iconoclasta, antes de romper los viejos moldes, los ha reproducido; pero habrá que admitir la fidelidad científica de la copia. Ricardo es una promesa argentina” (*Seis problemas*, 59).

Si se expande el término de plagio para que abarque la identidad como construcción —en analogía con un texto

.....
¹⁶ Romera, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷ Nuevamente podría evocarse el ya mencionado Pierre Menard.

como construcción creativa o artificio, y recordando las propuestas de Benedict Anderson— entonces se llega a la conclusión que la caracterización de los personajes ha seguido la misma pauta de un plagio de identidades, ya sea de la identidad criolla, identidad de ladrones internacionales, identidad del aristócrata argentino, del buscador del talismán de una Diosa del taoísmo, de purista del idioma español, o de los drusos. Hay que acordarse que otra acepción de *plagiar* es secuestrar; Bustos Domecq y Suárez Lynch ponen en escena secuestros de identidades, no de integridad física. Las identidades están *plagadas de plagio*, valga la aliteración.

Todas estas identidades plagiadas “dicen” algo; retomando la cuestión clave de la segunda parte: ¿es el nacionalismo un juego?, se ha visto que los criterios de Huizinga (libertad, desinterés, limitación temporal y espacial, orden, y tensión) confirman que lo es. La estética del desbordamiento y la borradura de los significantes —también—. Sin embargo, cuando se llega a la ideología —una ideología-plagio, en condición de parergon—, cabe la pregunta: ¿no será el significado del nacionalismo desplazado hacia otra dimensión? ¿Hacia el control y la manipulación de las multitudes en nombre de sus identidades en proceso de construcción permanente? Esto nos llevaría hacia otra investigación, de índole sociológica o política; lo que se rescata en relación con los textos de interés en el presente estudio es que, en el sentido del género policial, el modelo para la muerte es “El oráculo del perro” de Chesterton, esa es la inspiración del asesino de Le Fanu; en la interpretación que he propuesto, el título oculta dos vertientes más estrechamente vinculadas entre sí: el modelo del juego por un lado y el modelo de la ideología por el otro, ambos con el designio para engendrar la muerte del nacionalismo, y la responsabilidad está

en la existencia y dispersión del plagio: en lo estético, en lo ético y en lo epistemológico. Derrida afirma que el parergon “contamina lo que queda en sus inmediaciones”.¹⁸ He intentado demostrar que en *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Un modelo para la muerte* el plagio funciona como parergon y arroja la clave interpretativa. La escritura, como base estética de este texto, insiste en las impurezas —los injertos, el plagio— que constituyen la identidad del relato, del autor, de la ideología en el sentido amplio de la palabra y del nacionalismo argentino como un signo que deriva su fuerza de la noción de identidad. Puesto que estas dos obras patentizan la circulación de los significados, el nacionalismo, la verdad, la identidad, la ideología, el juego, el crimen, constantemente mantienen diálogo, aunque distanciado —exteriorizado— con un *origen*, por más ilusorio —y plagiado— que sea.

.....
¹⁸ Asensi, *op. cit.*, p. 30.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime, “Las Crónicas de Bustos Domecq”, *Revista Iberoamericana*, núm. 70, 1970, pp. 87-93.
- ALIFANO, Roberto, *El humor de Borges*, México, Lectorum, 2008 (reimpresión, 2013).
- ALMEIDA, Ivan, “Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges”, *Variaciones Borges*, 6, 1998, pp. 33-51.
- ALTHUSSER, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, Medellín, Ediciones Pepe, 1980.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Fernando, *El problema de la verdad: una aproximación analítica*, México, Universidad Iberoamericana, 1999.
- AMOSSY, Ruth y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 2001.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 2006.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, “Chesterton en Borges”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núms. 2-3, 1973-1974, pp. 469-494.
- ARENDT, Hannah, “Intellectuals and Responsibility”, conferencia, en *The Hannah Arendt Papers at the Library of Congress*, 1967, en línea: http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=mharendt_pub&fileName=05/051510/051510page.db&recNum=1&itemLink=/ammem/arendthtml/mharendtFolderP05.html&linkText=7, consultado el 2 de octubre de 2016.

- ASENSI, Manuel, “Estudio introductorio: crítica límite/el límite de la crítica”, en Manuel Asensi, ed., *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990, pp. 9-78.
- AVELLANEDA, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Eudeba/Universidad de Buenos Aires, 2014 [ebook].
- BACARLETT PÉREZ, María Luisa, “La potencia de lo indiferenciado en Deleuze y Agamben. Pensar el devenir como paradoja”, en *Devenires en Literatura y Filosofía*, Ángeles Ma. Del Rosario Pérez Bernal y María Luisa Bacarlett Pérez, eds., Universidad Autónoma del Estado de México/Ediciones Eón, 2014, pp. 141-187.
- BAJTIN, Mijail (Pavel Nikolaevich Medvedev), *El método formal de los estudios literarios*, Tatiana Bubnova, trad., Madrid, Alianza editorial, 1994.
- BALDERSTON, Daniel, *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, Durham/London, Duke University Press, 1993.
- BALLART, Pere, *Eironèia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, México, Siglo XXI editores, 2006.
- BORGES, Jorge Luis, “El idioma de los argentinos”, en Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé editores, 1963, pp. 13-36.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Barcelona/México, Origen/Planeta, 1985.
- , *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, en *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Barcelona/México, Origen/Planeta, 1985.
- BORGES, Jorge Luis, Jaime Rest, Ricardo Piglia y Rubén Tizziani, “Testimonios de cuatro testigos clave”, en Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, eds., *Asesinos de Papel. Ensa-*

- jos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996, pp. 47-55.
- BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, *Dos fantasías memorables. Un modelo para la muerte*, Madrid, Alianza editorial, 1999 (primera reimpresión, 2001).
- BORGES, Jorge Luis, “An Autobiographical Essay”, en “Presentación: Honorio Bustos Domecq: testimonios y lecturas”, *Variaciones Borges*, 6, 1998, pp. 10-11.
- BOLÓN PEDRETTI, Alma, “Las noches de Goliadkin’: flor de truco”, *Variaciones Borges*, 5, 1998, pp. 99-105.
- BRACELI, Rodolfo, *Borges-Bioy. Confesiones, confesiones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- BRAVO, Víctor, *Ironía de la literatura*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1993.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, “The Oracle of the Dog”, en *The Father Brown Stories*, en línea: <http://www.gutenberg.ca/ebooks/chestertongk-incredulityoffatherbrown/chestertongk-incredulityoffatherbrown-00-h.html>, consultado el 11 de marzo de 2016.
- DEGIOVANNI, Fernando y Guillermo Toscano y García, “Las alarmas del doctor Américo Castro”: institucionalización filológica y autoridad disciplinaria”, *Variaciones Borges*, 30, 2010, pp. 3-41.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- DERRIDA, Jacques, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI editores, 2000.
- Diccionario de la Real Academia Española*, en línea: <http://www.rae.es>, consultado el 11 de marzo de 2016.
- DOMÍNGUEZ, Marta Susana, “La intencionalidad satírica en *Un modelo para la muerte* de Benito Suárez Lynch”, en *Actas*

- del III coloquio nacional de investigadores en estudios del discurso*, Bahía Blanca-República Argentina, 2005.
- ECO, Umberto, “Ur-fascism”, en *The New York Review of Books*, June 22 1995, en línea: <http://www.nybooks.com/articles/1995/06/22/ur-fascism/>, consultado el 10 de marzo de 2016.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”, *Variaciones Borges*, 1, 1996, pp. 27- 66.
- FOUCAULT, Michael, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- , *Las palabras y la cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010.
- GAMBETTA CHUK, Aída Nadi, “Entre ‘el espejo’ y ‘la máscara’: H. Bustos Domecq”, en *Libros de versión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, pp. 299-309.
- GLASMAN, Gabriel, *La siniestra Triple A: Antesala del infierno en la Argentina*, México, Lectorum, 2009.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “Bioy, Borges y ‘Sur’: diálogos y duelos”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/bioy-borges-y-sur/>, consultado el 19 de septiembre de 2016.
- GROSBY, Steven, reseña de *The Origins of Nationalism: An Alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*, no. 1281, en línea: <http://www.history.ac.uk/reviews/review/1281>, consultado el 31 de julio de 2015.
- HOBBSAWM, Eric, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, New York, Cambridge University Press, 1990.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Madrid, Alianza/ Emecé editores, 2008.

- HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1995.
- KLINTING, Hanne, "El detective lector y el lector detective", *Variaciones Borges*, 6, 1998, pp. 144-159.
- LIDA, Miranda, "Una lengua nacional aluvial para la Argentina", *Prismas*, 16, 2012, pp. 99-119.
- LOUIS, Annick, *Borges ante el fascismo*, Bern, Peter Lang, 2007.
- MACADAM, Alfred, "Un modelo para la muerte: La apoteosis de Parodi", *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, núms. 112 y 113, 1980, pp. 545-552.
- MARENGO, María del Carmen, "El autor ficticio en la obra de Jorge Luis Borges", *Variaciones Borges*, 10, 2000, pp. 167-183.
- MOREIRAS, Alberto, "Pastiche Identity, and Allegory of Allegory", en Amaryll Chanady, ed., *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1994, pp. 204-238.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf, 2000.
- OLEA FRANCO, Rafael, *El otro Borges: el primer Borges*, México/Buenos Aires, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993.
- Online Etymology Dictionary*, en línea: <http://www.etymonline.com/index.php?term=govern>, consultado el 1 de febrero de 2016.
- PARODI, Cristina, "Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq", *Variaciones Borges*, 6, 1998, pp. 55-143.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 2008.
- PELLICER, Rosa, “H. Bustos Domecq, ciudadano de Tlön”, *Anthropos* 142-143 (marzo-abril 1993), pp. 111-115.
- , “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, *Variaciones Borges*, 10, 2000, pp. 5-28.
- PICHON RIVIÉRE, Marcelo, “Adolfo Bioy Casares entrevistado por Marcelo Pichon Rivière en 1995”, *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996.
- REYES, Alfonso, “El argentino Jorge Luis Borges”, *Obras completas de Alfonso Reyes IX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 307-309.
- , “Sobre la novela policial”, *Obras completas de Alfonso Reyes IX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 457-461.
- ROMERA, Ricardo, “H. Bustos Domecq: un modelo opuesto a J. L. Borges y A. Bioy Casares”, *Vericuetos. Chemins Scabreux, Revue Littéraire*, 9, julio, agosto, septiembre, octubre, 1993, pp. 168-191.
- RICOEUR, Paul, *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990.
- RIVKIN, Julie y Michael Ryan, “Introduction to the Fragment from *Of Grammatology*”, en *Literary Theory: an Anthology*, Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing, 2004, pp. 300-303.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia, “Prólogo”, en Mijail Bajtin (Pavel Nikolaevich Medvedev), *El método formal de los estudios literarios*, Tatiana Bubnova, trad., Madrid, Alianza editorial, 1994.

- SALLAS, Renée, “H. Bustos Domecq según sus creadores”, *Gente y la Actualidad*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1977, en línea: http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi99/interolimpicos/usarelmate/maestros/borges/Bustos_Domecq.htm, consultado el 2 de octubre de 2016.
- SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Juan Valmar, trad., México, Alianza editorial/Losada, 1986.
- SOLOTOREVSKY, Myrna, *La relación mundo-escritura*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1993.
- , “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy”, en *AIH-Actas*, XII, 1995, pp. 273-280.
- STAJNFELD, Sonja, “La transgresión del género policial en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño configurada por algunos enigmas y personajes”, tesis doctoral, Universidad Autónoma del Estado de México, 2012, impreso.
- ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI editores, 1992.
- , “Psychoanalysis and Post-marxism. The Case of Alain Badiou”, *The South Atlantic Quarterly*, spring 1998, vol. 97, 2, en línea: <http://www.lacan.com/zizek-badiou.htm>, consultado el 10 de marzo de 2016.

Verdad

y nacionalismo según Honorio Bustos

Domecq y Benito Suárez Lynch, editado por el

Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefa

del departamento de publicaciones GUADALUPE MARTÍNEZ

GIL, se terminó de imprimir el XX de xx de 2017 en los talleres

de XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX. La composición tipográfica

fue realizada por ELSA R. BRONDO, en tipos Adobe Garamond Pro de

11.5:13.5, 10.5:12 y 10:12 puntos. El diseño de portada fue elaborado

por XXXXXXXX. La edición estuvo al cuidado de ADDA STELLA ORDIALES y

consta de 200 ejemplares impresos en papel Cultural de 90 gramos. Tipo

de impresión: digital