

BORGES, BIOY Y BUSTOS DOMECCQ:  
INFLUENCIAS, CONFLUENCIAS



*Rosa Pellicer*

**E**n el curso de largos años y ancha amistad, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, entre otras cosas, compilaron antologías de poesía argentina, de Quevedo, de cuentos policiales y fantásticos, breves y extraordinarios, escribieron artículos, tradujeron a varios escritores, elaboraron guiones cinematográficos, y fundaron una fugaz revista titulada *Destiempo*. Los orígenes de esta amistad literaria han sido recordados por ambos escritores en numerosas ocasiones. Comenzó, según Bioy, en 1931 o 1932 en el trayecto entre San Isidro y Buenos Aires, donde entablaron conversación, y se consolidó cuando Borges fue a pasar una semana, en 1934 o 1936, en El Pardo, donde el padre de Bioy tenía una estancia. En los primeros años de la década de los cuarenta crearon a Honorio Bustos Domecq, el tercer hombre aristotélico, que aparentemente no se parece a ninguno de sus inventores. En la conversación mantenida con Victoria Ocampo, Borges explica el origen de este personaje:

Yo no quería colaborar con él; me parecía que una colaboración era imposible, y una mañana me dijo que hiciéramos la prueba: yo iba a almorzar a casa de él, teníamos dos horas libres y teníamos ya un argumento. Empezamos a escribir de un modo que no se parecía ni a Bioy ni a Borges. Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje, Bustos Domecq -Domecq era el nombre de su bisabuelo, Bus-

tos el de un bisabuelo cordobés mío- y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta. Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo existe cuando estamos conversando. (71-72)

El limitado propósito de estas páginas es dar cuenta de una serie de procedimientos literarios que son comunes a los tres escritores y que muestran tanto la notoria influencia de sus creadores en Bustos, como la de éste en Borges y Bioy. Para ello partiremos de la obra visible de Bustos y Suárez Lynch, que conforma un privilegiado espacio intertextual.

Recuerda Bioy en "Libros y amistad", publicado en *La otra aventura*, que en 1935 o 1936, ya que la cronología del recuerdo es imprecisa, él y Borges fueron a pasar una temporada en la estancia de los Bioy en El Pardo con el propósito de escribir un folleto comercial sobre los méritos de un alimento "más o menos búlgaro", que fue el primer texto que escribieron en colaboración y que se publicó de forma anónima. Los dos amigos, a quienes se proporcionó la bibliografía pertinente sobre las propiedades del yogur, encontraron entre sus virtudes la de prolongar la vida de forma poco creíble, hasta los ciento cincuenta años, "para recuperar la verosimilitud -dice Bioy-, Borges me propuso que introdujéramos una numerosa familia, los Petroff, de la que diríamos que la persona que murió más joven, María, lo hizo a los noventa y cuatro años" (Cross & Paolera 116). El interés del folleto publicitario radica en que la postura de los dos publicistas es la que perdurará en su obra posterior: se borran las fronteras entre unos textos científicos con apariencia de realidad y otros de pura invención.

Al mismo tiempo, proyectaron y no escribieron un cuento policial sobre el doctor Pretorius, con argumento de Borges. Según Bioy,

trataba de un doctor Praetorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora) torturaba y mataba a niños. Este argumento, nunca escrito, es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch. (*La otra* 173)

En contra de la memoria de Bioy, Daniel Martino encontró el manuscrito del esbozo del relato, fechado en 1936. El argumento evocado

por Bioy Casares anuncia, como veremos, antes las Crónicas de la década de los sesenta que los cuentos más inmediatos de Isidro Parodi.

Tres años después, en 1939, Adolfo Bioy, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo planearon un cuento, que tampoco llegarían a escribir. En un escenario francés, el protagonista “era un joven literato de provincia a quien había atraído la fama –limitada a los círculos literarios más refinados e intuita por él– de un escritor que había muerto pocos años antes” (*La otra* 176). Su devoción lo lleva a buscar las obras del maestro, cuya calidad se demuestra inversamente proporcional a su fama:

un discurso, que consistía en una serie de lugares comunes de buen tono y redacción correcta, en elogio de la espada de los académicos, publicado en *plaque*; una breve monografía, dedicada a la memoria de Nisard, sobre los fragmentos del *Tratado de la lengua latina* de Varrón; una *Corona de sonetos* igualmente fríos por el tema que por la forma. (177)

Perplejo, el protagonista sigue revisando papeles y encuentra una lista de prohibiciones que, según sigue explicando Bioy, “nosotros anotamos aquella tarde en la ajada sobre cubierta y en las páginas en blanco de un ejemplar de *An Experiment with Time*” (177). El catálogo, encabezado por la advertencia “En literatura hay que evitar”, no fue muy bien recibido por los amigos que lo leyeron y Bioy reconoce que su criterio no era claro pues “incluye recursos lícitos y prácticas objetables” (181). Este relato muestra ya algunas de las ideas y técnicas literarias que ambos escritores utilizarán en sus obras, ya sea de forma individual o en colaboración. M<sup>a</sup> Isabel Tamargo ya ha señalado algunas relaciones entre las prohibiciones y las *Crónicas de Bustos Domecq*.

Por otra parte, la historia del protagonista que va a desentrañar un misterio, sea literario o policial, por medio del hallazgo y análisis de documentos, es frecuente en las ficciones de Borges. Así ocurre en uno de sus cuentos más conocidos “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, en el que la presencia de Bioy es fundamental, o en “*La muerte y la brújula*”. Por su parte, Bioy utiliza este recurso en alguna de sus tramas, así en “*El otro laberinto*”, como ya lo indicó Mireya Camurati (198). Asimismo Bustos Domecq parodia el recurso en “*Las formas de gloria*”, uno de los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Tulio

Savastano hijo, tal vez de uno de los personajes de *Seis problemas* y de *Un modelo para la muerte*, ante la obra del maestro que investiga y en interés común, se acaba convenciendo de que “La imagen que proyecta un escritor vale más que su obra, que es una miserable basura, como todo lo humano” (OCC 432).

En el relato de 1939 también aparece la lista de obras del escritor considerado, en las que, incomprensiblemente, se basaba su fama. No hay que insistir en la frecuencia de este recurso en la prosa de Borges, ejemplificada en la enumeración de la obra visible de Pierre Ménard, en la de Herbert Quain o en la del doctor Marcelo Yarmolinsky, por citar textos cercanos en su composición al cuento nunca desarrollado. En el caso de Bioy Casares también podemos encontrar esta predilección por la enumeración de obras. Así ya en *La invención de Morel* (1940), el protagonista tiene la intención de redactar una *Defensa de los Sobrevivientes* y un *Elogio de Matthus*, cuya escritura es postergada por la atención que requiere el diario que está llevando. A los libros escritos por los personajes se unen sus bibliotecas. En *Plan de evasión* hay referencias dispersas a las lecturas de Castel, o a las de Dreyfus, cuyo gusto literario “no era exquisito”:

En vano trató de obtener su promesa (*que nada costaba y que hubiera tranquilizado mi conciencia*) de leer algún día las obras de Teócrito, de Mosco, de Bión, o siquiera, de Marinetti. En vano trató de evitar que le contara *El misterio del cuarto amarillo*. (29)

También podemos mencionar los libros que Castel, el gobernador de la prisión, ordena que le envíen, y que sirven para anticipar los elementos básicos de su “plan”, a la vez que ayudan, como en el resto de los casos, a su caracterización:

Castel había ordenado que le mandaran algunos libros (el Marie Gaëll sobre la resonancia del tacto y la topografía de los pulpos; uno del filósofo inglés Bain, sobre los sentidos y el intelecto; uno de Marinnesco, sobre las sinestesias; y por fin, el amanecer después de tanta sombra, un clásico español: Suárez de Mendoza). (16)

Asimismo, conocemos la producción de Honorio Bustos Domecq y los ejemplares que forman algunas bibliotecas que aparecen descritas en sus obras. Por la educadora, señorita Adelma Badoglio, sa-

bemos que en 1907 compone “*Vanitas, Los Adelantos del Progreso, La Patria Azul y Blanca, A Ella, Nocturnos*”, en 1915 leyó en el Centro Ballester, su “*Oda a la “Elegía a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique y 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”. Más adelante, la fina obra de circunstancias *Fata Morgana, ¡Hablemos con más propiedad! y Entre libros y papeles*. También podemos recordar, entre sus libros, *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina ; Vida y muerte de don Chicho Grande, ¡Ya sé leer! ; El aporte santafecino a los Ejércitos de la Independencia, Astros nuevos: Azorín, Gabriel Miró, Bontempelli* (OCC 13).

Finalmente, para no abundar en los ejemplos que podrían multiplicarse hasta el infinito dada la condición de escritores de personajes como Carlos Anglada, Mario Bonfanti o Formento, sólo recordaré la obra invisible de Gervasio Montenegro. El prologuista de *Seis problemas* y de las *Crónicas*, así como personaje omnipresente en la obra de Bustos y Suárez Lynch, sufre una evolución en su escritura a lo largo de los años. En “*Las noches de Goliadkin*”, Montenegro “deleita” y acaba durmiendo al joven poeta catamarqueño Bibiloni con la lectura de “una corona de *triolet*s que yo había burilado a vuela pluma” y con “la primera de mis odas a José Martí” (OCC 38). Más tarde lo encontramos consagrado a la redacción de una novela histórica, que no acabará, y en el prólogo a las *Crónicas* nos informa que tiene “el anteproyecto de una novela que se intitulará, si no cambio de idea, *Los Montenegro*” (299), novela que nunca verá la luz. En la crónica “*Esse est percipi*” compila “una a modo de *Historia Panorámica del Periodismo Nacional*, obra llena de méritos en la que se afanaba su secretaria” (360). A la luz de estas informaciones, se puede concluir que la carrera literaria de Montenegro está compuesta por obras aburridas, inacabadas, inexistentes o escritas por un tercero.

En el primer cuento de *Seis problemas*, “*Las doce figuras del mundo*”, se describe la secretaría de la quinta donde va a ocurrir el misterioso crimen; en ella hay una “biblioteca de libros serios”, a saber:

la *Historia Universal* de César Cantú, *Las Maravillas del Mundo y del Hombre*, la *Biblioteca Internacional de Obras Famosas*, el *Anuario de “La Razón”*, *El jardinero ilustrado* de Peluffo, *El Tesoro de la Juventud*, *La Donna Delinvente* de Lombroso, y qué sé yo. (OCC 25)

En este catálogo se oponen tanto las categorías de cultura / subcultura, donde las categorías de mediocridad satirizadas pueden ser reconocidas como tales, tanto por un lector general medianamente instruido, como por uno específicamente argentino.

Otro aspecto más perdura del esbozo narrativo de 1939: el gusto por la elaboración, no sólo de catálogos de libros y autores, sino por la de leyes literarias. Podemos recordar que Borges, en la temprana fecha de 1933, publica sus "Leyes de la narración policial", que reproducirá dos años después, con mínimas variantes, en "Los laberintos policiales y Chesterton", en *Sur*. El código, que consta de seis principios, lo aplicará con más o menos benevolencia en las reseñas sobre el género policial que publica *El Hogar* de 1936 a 1939. Aunque habrá que volver a ellas, ahora interesa señalar que entre lo que hay que evitar en literatura se encuentran "Escenas hogareñas o eróticas en novelas policiales" y "los enigmas y la muerte" (Bioy, *La otra* 180). El primer precepto ya figuraba en el tercero de los famosos mandamientos de Van Dinne: "La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual" (Narcejac 98-99). La prohibición de que haya enigmas y sobre todo muertes en el relato policial es sólo una aparente paradoja, y puede ser entendida a la luz de una de las enunciadas por Borges -tan semejantes a las del "deplorado" creador de Philo Vance- y reiteradas posteriormente:

E) *El pudor de la muerte*. Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hipsinor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la muerte color de sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden. ("Leyes" 49, "Laberintos" 93)

En la célebre *Antología de la literatura fantástica*, Bioy en el controvertido prólogo, advierte que "No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes", por tanto es lícito esbozar tanto unas leyes generales para cada tipo de cuento y "las leyes especiales para cada cuento" (8). En primer lugar establece una serie de "Observaciones generales", una enumeración de temas fantásticos, y una clasificación según el tipo

ración de temas fantásticos, y una clasificación según el tipo de explicación. La técnica del relato policial contribuye en Borges y en Bioy a la formulación de su teoría de la literatura fantástica, ya que los dos tipos proponen enigmas inexplicables, que en la ficción policial deben ser resueltos por el raciocinio lógico. Bioy, en el citado prólogo, al hilo de Borges, que es el de Chesterton, escribe:

*El cuarto amarillo y el peligro amarillo.* Chesterton señala con esta fórmula un *désideratum* (un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes) y un error para las tramas policiales; creo que puede aplicarse, también, a las fantásticas. Es una nueva versión -periodística, epigramática- de la doctrina de las tres unidades. (10)

El fragmento citado reúne dos de las leyes enunciadas por Borges: "Un límite discrecional de los personajes" y la "Avara economía de los medios". Por otra parte, el mandato de evitar "Novelas en que la trama guarda algún paralelo con la de otro libro. *Ulysses* de Joyce", será conculcado en *Un modelo para la muerte*, de Suárez Lynch.

Volviendo a la lista, la primera de las advertencias de lo que debemos evitar en literatura es:

Las curiosidades y paradojas psicológicas: homicidas por benevolencia, suicidas por contento, ¿Quién ignora que psicológicamente todo es posible? (Bioy, *La otra* 178)

En el conocido prólogo a *La invención de Morel*, Borges utiliza casi los mismos términos para expresar la misma intención, en su sostenido rechazo a la novela psicológica y su defensa del argumento, actitud compartida por Bioy:

Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... (10)

Siguiendo con el catálogo, leemos esta otra advertencia: "Métáforas en general. En particular, visuales; más particularmente agrícolas, navales, bancarias. Cf. Proust". (Bioy, *La otra* 179-180). De Bioy leemos en "Proust y las metáforas", de la miscelánea *Guirnalda con amores*:

Afición del siempre agradable Proust por las metáforas bancarias y mecánicas. Las primeras, quizá misteriosas, nunca son intesantes; las segundas envejecen rápidamente (corresponden a máquinas en proceso de extinción; toda máquina está en proceso de extinción). (*La invención y la trama* 685)

En cuanto a la prohibición de “La censura o el elogio en las críticas (según el precepto de Ménard)”, encontramos su aplicación en la crónica de Bustos “Naturalismo al día”. Bustos nos muestra la objetividad de Hilario Lambkin Formento a la hora de realizar su crítica:

En la redacción a que llevaba sus trabajos, en general muy breves y de escaso interés para el lector medio, se lo clasificaba como crítico objetivo, es decir como un hombre que excluye de su tarea de glosador todo elogio y toda censura. Sus “notículas”, que se reducían no pocas veces a *clichés* de la tapa o sobrecubierta de los libros analizados, llegaron con el tiempo a puntualizar el formato, las dimensiones centimétricas, el peso específico, la tipografía, la calidad de la tinta y la porosidad y el olor del papel. (OCC 315)

Como estamos viendo, en el cuento esbozado en 1939 encontramos ya recursos que han utilizado y utilizarán Bioy, Borges y Bustos Domecq.

El juego que se había iniciado en la década de los treinta obtiene, por fin, su primer fruto con la publicación de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Bustos Domecq, *Dos fantasías memorables* (1946), a los que seguirá la obra de su discípulo Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte* (1946), las *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), y los *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977). En ninguna parte se recoge lo publicado con el seudónimo B. Lynch Davis en la sección “Museo” de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, entre marzo y diciembre de 1946. El título de la sección hace que lo relacionemos tanto con la parte titulada “Museo”, de *El hacedor* (1960), integrado por fragmentos de obras y autores apócrifos, como con la miscelánea *De jardines ajenos* publicada por Bioy, que ya había dado muestras de su preferencia por este género en *Guirnalda con amores*. El corpus de obras escritas en colaboración se caracteriza por su homogeneidad que viene dada tanto por el protagonismo del lenguaje, como por su



unidad, ya que como señala Iván Almeida a propósito de los *Seis problemas*, desde este punto de vista,

es una novela de episodios (...) don Isidro Parodi se ve integrado en una verdadera comunidad de personajes que van evolucionando de capítulo a capítulo, de tal modo que de casi cada uno de ellos puede establecerse una biografía transversal, que desborda cada episodio en particular. (34-35)

A esto hay que añadir que los personajes que aparecen en esta primera entrega los volvemos a encontrar en las *Crónicas* y en la nueva colección de cuentos. Este aspecto ya ha sido suficientemente considerado, por Cristina Parodi y Ricardo Romera Rozas, entre otros, y no vamos a insistir en ello. En alguna ocasión, estos personajes pueden aparecer fugazmente mencionados en la obra de uno de sus creadores, como el doctor Mario Bonfanti, a quien encontramos nada menos que en "El Aleph". Leemos en la posdata del primero de marzo de 1943:

Huelga repetir lo ocurrido; Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional. El primero fue otorgado al doctor Aita; el tercero, al doctor Mario Bonfanti; increíblemente, mi obra *Los naipes del tahir* no logró un solo voto. (OC 1: 627)

Es claro que la creación de autores ficticios y obras apócrifas, así como la de personajes escritores es uno de los recursos favoritos de Borges, que de vez en cuando practica también su amigo Bioy. No hay que abundar en la importancia de esta característica en la obra de Borges; en cuanto a Bioy, sólo citaré dos ejemplos de cariz muy distinto. El interés en la elaboración del diario preocupa tanto a Morel que le hace postergar sus otros dos escritos anteriormente mencionados:

Con puntualidad aumento las páginas de este diario y olvido las que me excusarán de los años que mi sombra se demoró en la tierra (*Defensa ante Sobrevivientes y Elogio de Malthus*). (*La invención de Morel* 26)

Durante el transcurso de la novela, el narrador se refiere reiteradamente a estas obras proyectadas. La primera está relacionada con el tema de la supervivencia o de la inmortalidad, una de las preocupaciones obsesivas en Bioy. En cuanto a la segunda, el editor ficticio ad-

vierte en una nota que el narrador la terminó y la incorporó a su diario, pero “Por razones de espacio la hemos suprimido” (101). Además de estos dos proyectos, la vida anterior del narrador también incluyó otros intereses intelectuales relacionados con la literatura. Se descubre que él es un escritor que, en Venezuela, había trabajado en la revista literaria *El Cojo Ilustrado*, además de ser miembro de su grupo literario bajo la dirección de cierto poeta, en este caso apócrifo, llamado Orduño (Meehan 55).

En el segundo caso, en la novela *Plan de evasión* se describe el contenido de la maleta de Dreyfus; entre diversos objetos heterogéneos se encuentra un libro “*Shakespeare était-il M. Bacon, ou viceversa?*”, par Novus Ovidius, auteur de *Métamorphoses Sensorielles*, membre de l’Académie des Médailles et d’Inscriptions” (37). ¿Cómo no relacionar a este nuevo Ovidio con Gervasio Montenegro, de la Academia Argentina de Letras? El artificio de Borges, es bien sabido, consiste en que coexistan seres inventados y seres reales entre los que encuentra el propio Borges y Bioy, de lo que tenemos un ejemplo canónico en el cuento “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Por otra parte, a Bioy Casares debemos la noticia de alguna de las obras de Montenegro, Formento, De Gubernatis, Le Fanu, Sangiácomo, Lumbeira o Tulio Savastano de las que se ha servido para la elaboración de su *Breve diccionario el argentino exquisito*, al lado de las falsas atribuciones de supuestos libros a escritores conocidos, como a Huitzinga la obra *Alzo la voz en nuestro parlamento, para hablar de corrido el papiamento*, o a autores previsiblemente inexistentes como Portofino y Aramis, o el gordo Acosta, siguiendo la técnica clásica de Pierre Ménard. Leo la entrada “*Aludir*”: “Mencionar. “Se refirió a Savastano con palabras precisas, procaces y aun groseras. El aludido Savastano”... (G. Montenegro, *Dramatis personae*)” (21).

Lo mismo encontramos en la técnica de Bustos, sobre todo en sus crónicas, sólo que ahora basta con cambiar una o dos letras de los conocidos nombres para provocar la hilaridad. Recordemos a Stuart Merrill, el padre Feijoo (¿Canal?), Farrel du Bosc, Gallach y Gasset, o don Julio Mir y Baralt. A su lado, sin ninguna modificación, aparecerá la admiración de Menéndez Pelayo ante versos del poeta dieciochesco Molinero, como el dedicado a ponderar el tamaño de un gara-

ñón que dio una coz al conde Jaca: “es más grande que dos o tres conejos” (524), verso que con razón heló la sangre a don Marcelino.

La confusión de los planos real y ficticio es una constante en las obras de Bustos, que practican habitualmente Borges y Bioy. Ya hemos mencionado algunos casos en los que se encuentran en el mismo nivel autores reales y apócrifos, a esto se puede sumar, por citar un ejemplo, que en “Tres versiones de Judas” en una nota se menciona un escritor ficticio, Erfjord y su obra *Christelige Dogmatik*, en la que para justificar sus afirmaciones, “invoca el último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hladík” (OC 1: 517). Hladík, por su parte, es el protagonista del cuento anterior, “El milagro secreto”, donde se ofrece un resumen de los dos volúmenes que compone la obra:

el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola “repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia... (510)

El tratado de Hladík, *Vindicación de la eternidad* nos remite a la “Historia de la eternidad” de Borges, donde aparecen citados, no podía ser de otra forma, los mismos nombres que aparecen en el cuento de *Ficciones*. También podemos recordar que Herbert Quain redactó para los “imperfectos escritores” los ocho relatos de su libro *Statements*. “Del tercero, –escribe Borges– *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.” (OC 1: 464), cuento inmediatamente anterior a “Examen de obra de Herbert Quain”, que como él, pertenece a *El jardín*....

En *La invención de Morel* la nota de un editor ficticio nos ofrece algunas precisiones sobre un texto supuestamente real, presentado como un manuscrito encontrado en una isla perdida. El editor corrige algunas apreciaciones o la precisión de citas. En la obra de Bustos Domecq las notas pueden corresponder al autor o a algunos de los personajes del cuento, que como don Quijote, lo han leído. El juego paródico se acerca al absurdo cuando es el propio Guillermo de Oc-

cam quien remite una nota en “La víctima de Tadeo Limardo”. El aparato de notas no cumple la función habitual, ya que no proporcionan ninguna aclaración sobre el texto, sino que pueden ser comentarios de la acción, o críticas a lo leído. Las notas son “evacuadas”, “pergüeñadas”, “cedidas” por nombres que nos son conocidos, de modo que autores, personajes y lectores forman un todo inseparable en el mundo creado por Bustos, al tiempo que coincide el momento de la escritura con el de la lectura. Las cosas se pueden complicar, como sucede en “El testigo”, de *Dos fantasías memorables*. En este cuento el hispanista Mario Bonfanti, de la Sociedad de Jesús, hace el elogio de una figura retórica empleada por Sampaio (“esta panza con dos piernas”). Leemos en la nota a pie de página:

Valiente y oportuna sinécdoque, de donde se barrunta muy a las claras que el afortunado Sampaio no es de los afrancesados y gamilochos que ladronescaamente alargan la mano al pequeño Larousse, sino que ha bebido de hinojos la leche de Cervantes, copiosa y varonil si las hay.

A su vez, el comentario de Bonfanti recibe esta nota de la Mesa de Correctores, cuya tipografía corresponde a un cuerpo menor de la letra:

Por un motivo que escapa a la perspicacia de esta Mesa de Correctores, el padre Mario Bonfanti, nerviosamente secundado por el señor Bernardo Sampaio, pretendió a última hora retirar la nota anterior, abrumándonos con telegramas colacionados, cartas certificadas, mensajeros ciclistas, súplicas y amenazas. (129)

Este ejemplo, como ha señalado Romera Rozas (32), muestra que Bustos Domecq da una vuelta de tuerca al intensificar los artificios. Bonfanti es un personaje creado por Domecq, que no aparece en “El testigo”, y proporciona la nota. Sampaio, personaje del cuento, se desplaza en una nota hacia una supuesta realidad. También en el prólogo a las *Crónicas* asistimos a un diálogo entre texto y nota, el prologuista y el autor. Montenegro afirma que escribe dicho prólogo a instancias de “Bicho Feo”, que es el mote cariñoso que recibe en la intimidad Bustos Domecq, según sabemos por la primera nota. A esto responde éste: “Semejante palabra [impetrado] es un equívoco. Refresque su memoria, don Montenegro. Yo no le pedí nada; fue us-

ted el que apareció con su exabrupto en el taller del imprentero" (300). En la nota siguiente, el autor de las *Crónicas* renuncia a la inclusión de un telegrama del doctor Baralt, a petición del propio Montenegro.

En las *Crónicas* hay referencias *Seis problemas*. Así en "El ojo selectivo", el autor al instalarse en el Hotel Nuevo Imparcial, alude a "La víctima de Tadeo Limardo", y se apresura a informarnos en una nota: "Dato importante. Aprovechamos la ocasión para remitir a los compradores a la adquisición inmediata de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Bustos Domecq" (342), aquí el propio Bustos Domecq hace la publicidad de su libro. El juego prosigue en "Ese polifacético: Vilaseco", donde el autor nos remite a otra de las crónicas:

Para la identidad del mismo, consúltese el estudio *Una tarde con Ramón Bonavena*, inserto en el indispensable vademécum *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, 1966), en venta en las buenas casas del ramo. (348)

Estos ejemplos muestran que Borges y Bioy parodian uno de los procedimientos recurrentes en la literatura y en el arte: la presencia de la obra dentro de la obra. En estos casos la nota es una parodia al manifestar un interés comercial por parte de Bustos, reiterado en "El enemigo número 1 de la censura", de *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, donde en nota a pie se nos informa que el autor llevó al finado Gomsensoro el texto "El hijo de su amigo", "que el investigador hallará en el *corpus* de este volumen, de venta en las buenas librerías" (433).

Aunque el caso sea distinto, podemos mencionar ahora que en el guión cinematográfico *El paraíso de los creyentes*, Irene y Anselmi han ido al centro al cine, "a ver *La busca de Tai An*. Balazos y una serie de aventuras y al final un cofre vacío" (254). Gracias a este testimonio, sabemos que uno de los problemas de Parodi fue llevado al cine.

Es sabido que para Borges el arte dentro del arte es uno de sus artificios preferidos, y es muestra de excelencia literaria, entre sus ejemplos más sobresalientes estarían *Las Meninas*, *Hamlet*, *Las Mil y una noches* y el *Quijote*, o el mapa que contiene al mapa. Ya en 1939 en el ensayo "Cuando la ficción vive en la ficción" alude a este procedimiento, y concluye, siguiendo a Schopenhauer, que los cuadros dentro de los cuadros, libros que se desdoblan en otros libros ayu-

dan a intuir que “los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro” (OC 4: 435). Muchos años después, escribe en “Magias parciales del Quijote”, de *Otras inquisiciones*: “Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro” (OC 1: 667). Y continúa:

En el sexto capítulo de la primera parte, el cura y el barbero revisan la biblioteca de don Quijote; asombrosamente uno de los libros examinados es la *Galatea* de Cervantes, y resulta que el barbero es amigo suyo y no lo admira demasiado, y dice que es más versado en desdichas que en versos y que el libro tiene algo de buena invención, propone algo y no concluye nada. (667-668)

Con una intención paródica, esto es lo que encontramos en la obra en colaboración de Borges y Bioy, que individualmente también hacen uso de este procedimiento, muy recurrente y estudiado en el caso de Borges. Respecto a Bioy, ya indicó Suzanne J. Levine, que en *La invención de Morel y Plan de evasión*: “el texto es un sistema meta-literario que se comenta a sí mismo por medio de un sistema auto-consciente de narración y una deliberada red de alusiones” (60). Ya he aludido a que las notas de un editor, a veces contradictorio, sabotean el texto en *La invención de Morel*, y este procedimiento aparece en *Plan*, donde el protagonista hace al mismo tiempo la crítica y el comentario.

En otro orden de cosas, la parodia de textos literarios es un mecanismo frecuente en Borges, Bioy, y Bustos Domecq. Así, como ya ha señalado Alfred MacAdam, *Plan de evasión* es una recreación paródica de *Morel*, que también parodia las alusiones de ésta; además dentro de la lista de fuentes de *Plan* existen ciertos textos básicos. Está claro que uno de ellos es *La invención de Morel*, y que ambas remiten a *La isla del Doctor Moreau*, de Wells, a los que habría que añadir toda la tradición de relatos de aventuras con escenario isleño, entre los que se cuenta, naturalmente, el *Robinson Crusoe* de Defoe.

El juego intertextual, fundamental en la obra escrita en colaboración por Borges y Bioy, tiene uno de sus máximos exponentes en el relato de Suárez Lynch *Un modelo para la muerte*, la última aventura policial de Isidro Parodi. Bustos Domecq ha cedido el argumento del crimen de San Isidro a su discípulo. El prologuista, el propio Bustos,

advierde que, dada su condición de principiante, “se ha permitido caricatos, ha cargado las tintas” (OCC 149). Siguiendo una de las convenciones del género, muy utilizada por Agatha Christie, antes de comenzar hay un índice alfabético de personajes, en los que encontramos muchos conocidos que se apiñarán en la celda 273. El modelo del crimen perpetrado por Barreiro es el relato de Chesterton “El oráculo del perro”, incluido en *La incredulidad del Padre Brown*, “el más hermético de los textos anglosajones” (175), según opinión del caballero Montenegro. En este relato el misterio es resuelto en forma de una carta del criminal, igual que ocurre en la novela policial *Los que aman, odian*, de Bioy y Silvina Ocampo. Lo primero que hay que señalar es que no es el texto de Chesterton el que sirve de modelo para la realización del asesinato, sino la lectura de uno de los personajes, el asesino, Potranco Barreiro, que con una “exposición embrionaria” y “una sintaxis cuadrúpeda” resume así:

Le habían puesto *El oráculo del perro*, pero no era gracioso. Se mandaba el caso de un tipo con traje blanco que lo encuentran en estado fiambre en una glorieta. Vos te rompés el mate con la idea fija de cómo se las ingenió el criminal para espantar el recinto, porque había una arteria de acceso que la vigilaba un inglés de pelo colorado. Al final te convencen de que sos un crosta, porque un cura descubre la matufia y te ponen la tapa. (172)

La lectura de los dos textos pone de manifiesto algunos aspectos comunes, como un escenario del crimen semejante, el arma homicida, la víctima vestida de blanco, la intriga amorosa. Al final del relato de Suárez Lynch, el cuento de Chesterton pasa de mano en mano y se transforma en una suerte de versión de la carta robada de Poe, un mensaje escondido que está a la vista de todos. Lo ingenioso del argumento radicaría en que las “precauciones y coartadas” corrieron a cargo de la víctima, Tonio Le Fanu, que está en la glorieta para matar a Kuno Fingermann y es asesinado por Barreiro, “así- como escribe MacAdam- el criminal se identifica con el autor como el que manipula los hechos para conseguir ciertos efectos” (551). En este modo de obrar también aparece la parodia, ya que el criminal se identifica con el autor de la trama que incluye el asesinato; el detective reescribe aquella trama, y el autor lo domina todo, utilizando

tramas ya inventadas. Así, tanto las semejanzas como las modificaciones tienen un sentido burlesco y paródico, señalado en el prólogo, que encierra la parodia de obras de género policial, siendo una de ellas, *Seis problemas*, ya paródica.

Esta práctica intertextual es el *modus operandi* de las *Crónicas de Bustos Domecq*. Muchas de ellas responden a principios expuestos por Borges en sus consideraciones sobre la literatura, que rigen la composición de algunos de sus cuentos más famosos. Hay que recordar que los temas que predominan en las *Crónicas* son los literarios. Aquí se lleva al límite de sus posibilidades el principio borgesiano enunciado en el prólogo a *Ficciones* :

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (OC 1: 429)

El principio de síntesis completa lo ha logrado Loomis, cuya obra se reduce a seis volúmenes: *Oso, Catre, Boina, Nata, Luna, Tal vez*, que son su título y texto completo. Otra forma de síntesis por el uso de la elipsis es la practicada por Tulio Herrera, de la que se da cuenta en “Lo que falta no daña”. Herrera, ya escriba poesía o novela, redacta un borrador que pasa a amputar para “coadyuvar a la síntesis que hoy nos deslumbra” (OCC 345). Así el verso “Ogro mora folklórico carente” es la elipsis de este cuarteto de un soneto:

Ogro de Creta, el minotauro mora  
en domicilio propio, el laberinto:  
en cambio yo, folklórico y retinto,  
carente soy de techo a toda hora. (345)

Parte de las crónicas responden a los supuestos enunciados en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que a su vez son una especie de parodia de la idea de Borges de la literatura concebida como una “utopía” y de sus reflexiones sobre el lenguaje. En la conjetural *Ursprache* de Tlön, en el hemisferio austral, es fama que no hay sustantivos, debido al idealismo:

Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre*



*el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero fluir luneció. (OC 1: 435)*

No podemos insistir ahora en el interés de Borges por las lenguas artificiales, íntimamente unido al problema de la representación de la realidad, sólo recordaré ahora que el idioma de Tlön nos remite al creado por Santiago Ginzberg:

Trátase por lo demás de vocablos breves, de esos que suelen eludir, bajo el menor descuido, la vigilancia crítica: *Drj* en la cuarteta-prólogo; *ujb* en un ya clásico soneto que campea en más de una antología escolar; *nll* en el ovillojo a la *Amada*; *hnz* en un epitafio que reboza de dolor contenido; pero ¿a qué seguir? Es cansarse. Nada diremos por ahora de líneas íntegas; en las que no hay ninguna palabra que figura en el diccionario!

*Hlöj ud ed ptá jabuneb Jróf grugnó. (OCC 338)*

El más importante de los “hábitos literarios” de Tlön es “la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un autor, que es intemporal y es anónimo” (OC 1: 439). La idea de un solo autor, de Alguien o Algo que inspira al escritor, la literatura como un espacio homogéneo, se repite constantemente en la obra de Borges, de ahí la posibilidad de la nueva crítica inaugurada por Ménard. De este modo, César Paladión puede escribir *Los parques abandonados*, el *Emilio*, *La cabaña del Tío Tom* o *Las geórgicas*, entre otras cosas, como Menard el *Quijote*:

Nada más remoto, ciertamente del libro de Herrera, que no repetía un libro anterior. Desde aquel momento, Paladión entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de buscar en lo profundo de su alma y publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea. ¡Modestia inmarcesible la de este hombre que, ante el banquete que le brindan las bibliotecas orientales y occidentales, renuncia a la *Divina Comedia* y a *Las Mil y Una Noches* y condesciende, humano y afable, a *Thebussianas* (segunda serie)! (OCC 305)

Aquí, como ya lo ha señalado la crítica, también está detrás Pierre Menard, en cuanto que la copia de Paladión no repite un libro anterior, como sucede en el inconcluso *Quijote* de Menard, que

No quería componer otro Quijote –lo cual era fácil– sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes. (OC 1: 446)

A propósito del plagio, en el cuento “Las previsiones de Sangiácomo”, leemos la advertencia que hace la Pumita sobre el cuidado que hay que tener con lo que se publica: “Acordate de Bustos Domecq, el santafesino ese que le publicaron un cuento y después resultó que ya lo había escrito Villiers de l’Isle Adam” (OCC 69).

El descriptivismo crítico practicado por Lambkin conduce a un modo de obrar semejante al de Paladión: “la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra con palabra con el poema” (OCC 317), hecho que le lleva a editar la *Divina Comedia*. El argumento previo es el del mapa del tamaño de lo representado, que ya había aparecido en “Del rigor de la ciencia”, en el apócrifo *Viajes de varones prudentes* de Suárez Miranda, escritor del siglo XVII, incluido en *El hacedor*, por lo que podemos suponer que Lambkin Formento es lector de Borges. La tendencia descriptivista en poesía y en crítica literaria, aparece también en la novela en “Una tarde con Ramón Bonavena”, en su descripción de un “sector limitado” de la realidad: la esquina de su escritorio. Este proyecto literario se puede relacionar con el de Carlos Argentino Daneri, mucho más ambicioso: la descripción total del planeta que, no olvidemos, es semejante al intento de Borges de dar cuenta del universo contemplado en el aleph. Una meta contraria es la de Federico Juan Carlos Loomis, ya citada: concentrar en una sola palabra el libro, de modo que coincidan rigurosamente título y texto. De este modo:

La fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados. (OCC 321-322)

Esta idea es la generadora de algunos cuentos de Borges como “El espejo y la máscara” o “Undr”, de *El libro de arena*, donde se llega a la revelación de que “Lo esencial era la Palabra” (OC 3: 50). En “El sueño de Coleridge” el palacio es idéntico al poema soñado; en otras

ocasiones, al no poder existir dos cosas iguales en el mundo, lo nombrado desaparece. Esta tendencia descriptiva tiene como consecuencia inevitable “la inmolación del arte en aras de la naturaleza” (OCC 318), la sustitución de la palabra por la cosa. Esta hazaña la llevó a cabo el joven poeta Urbas en 1938, que al participar un certamen literario sobre el tema de la rosa, “remitió, sencillo y triunfador...una rosa” (317). Lo anterior puede considerarse como una parodia de la imposibilidad de representación de la realidad por medio del lenguaje, sí como de la imposibilidad del arte, argumento constante en la obra de Borges expresado, por ejemplo, en “Una rosa amarilla” y en “El idioma analítico de John Wilkins”, por citar los textos más conocidos. Por su parte Bioy Casares en “A una rosa”, de *Guirnalda con amores*, reflexiona sobre el mismo problema:

Si escribiera en elogio de la rosa  
una línea a la rosa comparable,  
la belleza del mundo, innumerable,  
cabría en esa línea victoriosa. (*La invención de la trama* 686)

El ensayo de *Otras inquisiciones* plantea el problema de la ordenación del universo por medio del lenguaje; en él se encuentra la célebre clasificación de los animales en cierta enciclopedia china. Si en la enumeración heteróclita del *Emporio celestial de conocimientos benévolos* los animales se dividen en: “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones” etc. (OC 2: 86), en “El gremialista” se aplican diversas categorías, más o menos fugaces, a los hombres:

Unas duran más que otras; *verbi gratia*, la de los individuos que lucen apellidos catalán o que empiezan por G. Otras presto se esfuman, la de todos quienes ahora, en el Brasil o en África, aspiran el olor de un jazmín o leen, más aplicados, un boleto de micro. Otras permiten la ramificación en subgéneros que de suyo interesan; *verbi gratia*, los atacados de tos de perro pueden calzar, en este preciso instante, pantuflas o darse, raudos, a la fuga en su bicicleta o transbordar en Temperley. Otra rama la integran los que se mantienen ajenos a esos tres rasgos tan humanos, inclusive la tos. (OCC 328)

En los dos textos la conclusión es la misma: cualquier sistema de clasificación es igual de arbitrario y conjetural. Como indicó Foucault,

La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste (...) en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas" (3).

Bioy en el aforismo que tituló "Nada de Cosmos", de *Guirnalda con amores*, propuso algo semejante: "Tal vez haya indiferencia entre las cosas" (699). A pesar de estas reflexiones poco tranquilizadoras, Bustos cierra el texto con un tono más esperanzado. Según sabe por un cuñado de Baralt, éste está compilando una lista de todos los gremios posibles. Bustos Domecq alude a los obstáculos del proyecto, debidos a la diversidad de los grupos:

pensemos, por ejemplo, en el gremio actual de individuos que están pensando en laberintos, en los que hace un minuto los olvidaron, en los que hace dos, en los que hace tres, en los que hace cuatro, en los que hace cuatro y medio, en los que hace cinco... En vez de laberintos, pongamos lámparas. El caso se complica. Nada se gana con langostas o lapiceras.

Frente a todas estas dificultades, de las cuales el catálogo anterior es una mínima muestra, Bustos confía en que "el Maestro no dejará de suministrar una lista completa" (329). Esta propuesta de multiplicación al infinito nos recuerda la novela "caótica" de Ts'ui Pên, de "El jardín de senderos que se bifurcan", o la novela "regresiva, ramificada" propuesta por Herbert Quain. El poder ejercitar todas las opciones, realizar todas las alternativas es librarnos de un destino lineal. La confianza en la posibilidad de infinitas experiencias la encontramos en Bioy en varios lugares, así leemos en "El mundo es inacabable", de *Guirnalda*: "El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas" (*La invención y la trama* 675).

De igual forma que las muñecas rusas o las cajas chinas está hecha la crónica "Los inmortales", en la que encontramos tanto los mecanismos paródicos de Bustos Domecq, como una relación estrecha con la obra de sus creadores. Su comentario servirá para cerrar esta

exposición. Si en la crónica anterior "Los ociosos", Bustos había encontrado la máquina que descansa, o en "Esse est percipi" la realidad está siendo sustituida por su imagen, ahora Bustos, protagonista de la crónica, se va a encontrar con la inmortalidad. No cabe duda que estas tres crónicas, a primera vista, están más relacionadas con la escritura de Bioy que con la de Borges, pero el texto que ahora nos ocupa extiende su relación a ambos escritores. En "Los inmortales", don Bustos empieza la historia mencionando el relato "El elegido" de Camilo H. Huergo, quien se lo obsequió poco antes de morir de tisis en el año 23 y que se dispone a vender. A continuación, Bustos Domecq hace una aclaración respecto al epígrafe de Rupert Brooke que puso a "Los inmortales": "lo copié de la obrita en cuestión, y le pedí al doctor Montenegro que me lo pusiera en castilla con la resultante negativa" (OCC 421). En el primer párrafo los lectores nos encontramos con que el autor-narrador, Bustos Domecq, nos habla de un relato de Huergo de donde sacó el epígrafe con que encabeza su historia, epígrafe en inglés que Gervasio Montenegro no quiso traducir, y nos va hacer un resumen de un cuento escrito en un idioma que no comprende. Estamos de nuevo frente a la parodia de la parodia, esa "broma al cuadrado, al cubo", como designaba Borges a sus escritos con Bioy.

A medida que avanza el texto, más un relato que una crónica, siguen apareciendo referencias importantes. Inmediatamente después de lo anterior, Bustos Domecq "para que el desprevenido lector se haga su composición de lugar", se aboca "a un resumen comprimido" del relato de Huergo:

El narrador visita en el Chubut a un estanciero inglés, don Guillermo Blake, que amén de la crianza de las ovejas aplica su cacumen a las abstrusidades de ese griego, Platón, y a los más recientes tanteos de la medicina quirúrgica. En base a esta lectura *sui generis*, don Guillermo reputa que los cinco sentidos del cuerpo humano obstruyen o deforman la captación de la realidad y que, si nos liberáramos de ellos, la veríamos como es, infinita. (365)

En la *Introducción a la literatura inglesa* publicada por Borges en colaboración con M<sup>a</sup> Esther Vázquez, leemos en el capítulo dedicado a la poesía inglesa del siglo XIX que William Blake:

Escribió que las puertas de la percepción (los cinco sentidos) nos ocultan el universo y que, si pudiéramos cerrarlas, lo veríamos tal cual es, infinito y eterno. En las *Bodas del cielo y del infierno*, que han sido traducidas por Pablo Neruda, se pregunta si un pájaro que rasga los aires no es acaso un universo de delicias vedado al hombre por los cinco sentidos. (OCC 840)

Vemos que el poeta inglés se ha acriollado, pero casi utiliza las mismas palabras en cuanto a que los sentidos impiden observar la realidad, y sólo anulándolos podremos verla tal cual es, infinita. El cuento continúa con los experimentos que Guillermo Blake hace con su hijo recién nacido: anestesiarlo para siempre, y anularle los sentidos.

Tomó asimismo todos los recaudos posibles para que el elegido no tuviera conciencia de su cuerpo. Lo demás lo arreglo con dispositivos que se encargaban de la respiración, circulación, asimilación y excreción. (365-366).

Estos experimentos, como ya señaló Mireya Camurati, nos llevan directamente a *Plan de evasión*. Podemos recordar brevemente que el intento de Castel es alterar las percepciones que algunos presos tienen de la realidad, para conseguir que se liberen de la prisión y crean estar en una "isla". Para ello son sometidos a una serie de operaciones. Al comienzo del penúltimo capítulo leemos:

Si hubiera un cambio en los movimientos de los átomos este lirio sería, quizá, el golpe de agua que derrumba la represa, o una manada de jirafas, o la gloria del atardecer. Un cambio en el ajuste de mis sentidos haría, quizá, de los cuatro muros de esta celda la sombra del manzano del primer huerto.

*¿Cómo sabes que el pájaro que cruza el aire no es un inmenso mundo de voluptuosidad, vedado a tus cinco sentidos?* William Blake. (Plan 150-151)

Vemos, pues, que las ideas de Blake que Bioy Casares utilizó en 1945 para su novela, de las que da cuenta Borges en 1965, Bustos los parodia en el relato de Huergo.

En la segunda parte de la crónica, Bustos Domecq cuenta su experiencia con "los inmortales". Se remonta al año 63, a la consulta del gerontólogo Raúl Narbono para solucionar los problemas de edad. En la espera, al recorrer los cuartos del consultorio, se encuen-

tra con los inmortales, unos “personajes o muebles”, que son cubos de madera, con unas hendijas de donde salen voces extrañas. El doctor le presenta a Santiago Silberman, Ludueña, Aquiles Molinari y la señorita Bugart, algunos de los cuales son personajes de los *Seis problemas* que han accedido a la inmortalidad. Narbondo le explica cómo ha reemplazado los componentes de su organismo y le propone el cambio a Bustos que, horrorizado, huye a refugiarse al hotel Nuevo Imparcial, donde bajo el nombre de Aquiles Molinari, “En la piecita que da al patio del fondo escribo, con barba postiza, esta relación de los hechos” (368).

El tema de la segunda parte de “Los inmortales” remite por una parte al tema de la vejez, desarrollado dos años después, en 1969, por Bioy en *Diario de la guerra del cerdo*, y al de la consecución de la inmortalidad, ya había aparecido en *La invención de Morel*. De todos modos está más cerca del relato “Una puerta se abre”, en donde otro extraño doctor “congela” durante cien años a la pareja de enamorados, al desenlace de *Dormir al sol*, al más reciente “Bajo el agua”, y a tantos otros relatos donde se plantea este tema recurrente en la obra de Bioy.

Por otra parte, el doctor Eric Stapledon, del que el doctor Narbondo ha aprendido su metodología, hace referencia al escritor Olaf Stapledon, reseñado al menos en dos ocasiones por Borges en *El Hogar*. En la reseña dedicada a *Last and Firts Man*, leemos que en la humanidad futura hay “vastos cerebros instalados en torres de metal; especies de hombres concebidas y ejecutadas por esos sedentarios cerebros” (OC 4: 304). La novela *Star Maker* trata de la exploración imaginaria del universo; en uno de sus planetas el sentido del gusto está alterado, en otros la gravitación. También hay “mundos auditivos, mundos que ignoran el espacio y están sólo en el tiempo” (310). Así, pues, la mención a Stapledon no es arbitraria, es otro de los textos que forman parte de la compleja intertextualidad de “Los inmortales”, que, además, nos remite al primer cuento ideado por Borges y Bioy sobre las actividades del doctor Praetorius.

Bustos Domeccq, que nace como una máscara tras la que se ocultan Borges y Bioy, postula la existencia de algo que se oculta, pero a su vez es un disfrazado que adopta una nueva identidad, la de uno de sus personajes. A lo largo del constante ejercicio intertextual de su

obra sentimos, quizá, que este “tercer hombre” puede pasar a formar parte de nuestro mundo, convertido ya en Orbis Tertius.

Rosa Pellicer  
Universidad de Zaragoza

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Iván. “Seis problemas para don Isidro Parodi y la teología literaria de Borges”. *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Bioy Casares, Adolfo. *Plan de evasión*. Barcelona: Edhasa, 1977.
- Bioy Casares, Adolfo. *Breve diccionario del argentino exquisito*. Buenos Aires: Emecé, 1978.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1979.
- Bioy Casares, Adolfo. *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé, 1983.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención y la trama*. Ed. Marcelo Pichon Rivière. Barcelona: Tusquets, 1991.
- Borges, Jorge Luis. “Leyes de la narración policial”. *Hoy Argentina* 1-2 (abril 1933).
- Borges, Jorge Luis. “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Sur* 10 (julio 1935).
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración [OCC]*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas [OC]*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Camurati, Mireya. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Cross, Esther y Félix della Paolera. *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1978.
- Levine, Suzanne J. *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- Mac Adam, Alfred. “Un modelo para la muerte : La apoteosis de Parodi”, *Revista Iberoamericana* 112-113 (julio-diciembre 1980).
- Martino, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares- Quinto Centenario, 1991.
- Meehan, Thomas C. “Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares” *Essays on Argentine Narrators*. Valencia: Hispánófila, 1982.
- Narcejac, Thomas. *Una máquina de leer. La novela policiaca*. México: FCE, 1986.
- Parodi, Cristina. “Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq”. *Variaciones Borges* 6 (1998).
- Ocampo, Victoria. *Diálogo con Borges*. Buenos Aires: Sur, 1969.
- Romera Rozas, Ricardo. *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*. Paris : L'Harmattan, 1995.
- Tamargo, M<sup>a</sup> Isabel. *La narrativa de Bioy Casares. El texto como escritura-lectura*. Madrid: Playor, 1983.