

TRADICIÓN, POLÍTICA Y GÉNERO: JORGE LUIS BORGES. LAS PROYECCIONES DEL NOMBRE PROPIO: BUSTOS DOMEcq, SUAREZ LYNCH.

Nancy Fernández

CONICET- Universidad Nacional de Mar del Plata

Recortar el objeto Jorge Luis Borges, hablando de lo real y de ficción, o de realidad (en el sentido más amplio, contextual y cultural) y literatura, supone un trabajo tan sutil como paradójico a la hora de tener en cuenta las complejas operaciones que realiza nuestro autor. Y pongo énfasis en el término “operación” porque implica elaborar técnicas y nociones que exceden el texto como efecto final y acabado del proceso de producción, incluso la categoría (necesaria también en otro nivel de análisis) de procedimiento. Es sabido que para Borges la escritura, como *work-in-progress*, como tarea infinita, abarcaba desde la construcción del nombre propio a partir de las mitologías de origen familiar, hasta la configuración espacio-temporal que sostiene en amplio sentido, las tramas poético-narrativas de una tradición conectada desde la orilla y un Buenos Aires fantasmal con el universo cosmopolita de la moderna vanguardia occidental. El “problema Borges” ofrece nuevas entradas de lectura cuando se trata de abordar su relación con Adolfo Bioy Casares. Vale aquí lo biográfico como pretexto artístico de una doble construcción: a) la noción de margen a través de artefactos culturales relegados del canon y de las instituciones dadoras de prestigio (en su momento, la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo); b) la construcción de la firma apócrifa que a su vez conserva restos del linaje onomástico ligado a la cepa criolla: Bustos-Domecq, Suarez Lynch. Precisamente aquí es donde colocan un potencial estético extremando el impacto de interrogantes y planteos que, lejos de clausurar, siguen abriendo nuevas posibilidades.

Este trabajo propone mostrar algunos de esos itinerarios donde la letra extrema su potencial paradójico, la lógica de un sentido que a lo largo de las décadas no solamente mostró coherencia en cuanto al modo de concebir la propia obra y de leer la literatura, sino de experimentar sus propios límites, sus intersticios:

su condición de orilla. Los textos que propongo como ejemplo son “La muerte y la brújula” (de J.L. Borges), “La fiesta del Monstruo” (Bustos-Domecq) y “Un modelo para la muerte” (B. Suarez Lynch).

Los géneros son inscripciones—o mejor, codificaciones históricas de modos de escribir—paralelos al sistema de normas y valores que varían en el tiempo y constituyen el conjunto de textos que llamamos literatura. Sus materiales confirman todo aquello que presta base a las prácticas simbólicas: discursos, textos, lenguajes, tonos, registros, motivos. Desde esta perspectiva, la categoría de tradición nos permite analizar las posibilidades dinámicas de un sistema cultural, que abre series y constelaciones fuera de taxonomías fijadas por el canon (noción estabilizadora e institucional), ya sea desde la cronología lineal o desde las políticas del gusto, el prestigio y la legitimación. La escritura se sirve de todo eso y las condiciones de producción (históricas y materiales) resuelven la eficacia de técnicas, procedimientos y efectos que, en el caso de Borges, se define por una posición vanguardista a través de su obra en el tiempo, allí donde son claves ciertas operaciones culturales que buscan la inscripción ajustada y precisa de su trabajo literario. Si sus comienzos ultraístas le confirieron una colocación privilegiada en el campo cultural de las primeras décadas del siglo XX (vanguardia histórica), pronto advertimos los desajustes y desplazamientos que permiten pensar en un autor fuera de lugar, corrido, si no del lugar central que siempre tuvo, sí de las respuestas, soluciones y lecturas previsibles. Intento una síntesis de estas operaciones artísticas y políticas.

- a) Pensar una tradición literaria nacional en franca polémica con el nacionalismo del Centenario (Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones), reescribiendo ni más ni menos que el canon Martín Fierro, como replanteo final del género gauchesco.
- b) Reconstruir el suburbio y la orilla de Buenos Aires (ni campo ni ciudad) como límite y cifra de traducción y apropiación de la cultura occidental.
- c) Rescatar géneros y autores minore, o mejor, contrahegemónicos (Carriego, Macedonio, en quien reconoce a su maestro), convalidando así su posición y operación de lector.
- d) Reconocer la variación complementaria y aleatoria entre los roles de escritor y lector, lo que implica corregir de continuo su propia obra.
- e) Y sobre todo, la moderna elaboración de una lengua nacional desprejuiciada, que gradualmente se despoja de residuos localistas para fraguar la invención de una herencia legítima.

Sin embargo, más allá del “olvido” (noción creadora y repositora de mecanismos inconscientes de la memoria) de motivos (cuchilleros, tapias, milongas y arrabales) y de escansiones fonéticas y ortográficas (supresión de la “d” que

podemos advertir en *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928)), Borges nunca deja de plantear estas cuestiones que dan entidad a su poética y, también, a su modo de pensar la literatura. En estas operaciones de reediciones, remisiones intrapoéticas, intertextuales, de repetición y desplazamiento que sabe llevar al extremo experimental en sus ficciones (Pierre Menard es un ejemplo), no está exenta la ironía a su propia obra ni, como veremos, a su propia clase (intelectual burgués de linaje criollo, autenticidad de argentino viejo, no inmigrante), cargando las tintas en la lengua para proscribir los aspectos metafísicos y esencialistas.

Borges a veces combina las matrices del género policial con el de aventuras o el fantástico, a los desvíos en un policial que extrema hasta la irrisión sus rasgos constitutivos, para dar lugar a la sátira de los discursos sociales y políticos (Calabrese: 2009). En la elección de este género que mezcla acción, aventura y especulación lúdica e intelectual, determina su política de lectura, el sentido de un gesto y acto electivo que reconstruye el realismo tal como se viene desarrollando y tomando auge durante la década del treinta, con la novelística de Manuel Galvez. De esta manera, el policial expone su carácter de artificio verbal en las huellas de Macedonio Fernández—de artefacto, en tanto ficción que no excluye el carácter reversible de lo real. Así procede en “La muerte y la brújula” llevando a cabo un ejercicio depurador en el plano de la lengua (clásico en Borges); mientras tanto, Borges/Bioy, Suarez Lynch y Bustos Domecq cruzan técnicas complejas y barrocas. En estos textos se manifiesta el signo político que pone a funcionar (en clave humorística, sarcástica, en código de farsa carnavalesca), un ácido dispositivo de exclusión. Si un dilema que aparece a simple vista es el declarado (por otros y por él mismo) propósito de constituirse como un escritor apolítico, parecería que su consabida defensa de la autonomía literaria entraría en contradicción.

Una posibilidad para resolver, o al menos encarar, el problema supone pensar el armado de un léxico, una sintaxis, una prosodia: un ritmo. La relación con lo real está mediado por el lenguaje, o mejor dicho, se constituye en él. Ficcional es así el concepto de tradición, un tejido verbal producto de una deliberada construcción. Hay un uso deformante del estatuto ontológico de la noción o de la idea de Verdad, y esa manipulación está puesta al servicio de la ficcionalidad. La adopción del género policial implica la asunción de una postura y decididamente, una operación cultural en lucha franca contra las hegemonías estéticas. Si en los treinta Borges fue por Galvez, en los cuarenta, con Bioy, Silvina Ocampo y José Bianco forman un subgrupo dentro de la prestigiosa revista *Sur*, a contrapelo del éxito, del tema y tono espiritualista impuesto por Eduardo Mallea.

Veremos algunas estrategias de “La Muerte y la Brújula” que suponen una inversión distorsiva en la función del verosímil, implicando una conexión analógica o semejante entre las palabras y el mundo. Aquí veremos transfiguradas por el uso las funciones habituales de los personajes, que más bien son “actantes

diseminados” al servicio de trama (Molloy: 2000); el pistolero Scharlach es también un elegante erudito que tiende la trampa mortal al investigador Lonnrot. En cuanto a las referencias espaciales (construcciones arquitectónicas, formaciones geográficas y suburbanas), están construidas con la semejanza metafórica sustraída de la procedencia idealmente verídica que encarna la denotación.

Paradojalmente, en el proceso de construcción radica el pleno potencial de la realidad textualizada (Balderston: 1993). En este sentido, uno de los trucos de Borges (solo y en colaboración), en contrapunto con la mirada fiscalizadora del realismo consagrado en el campo intelectual de los treinta, es borrar el contorno de los nombres (en tanto referencias directas de los sujetos/personajes) y datos con carga verídica validada en el imaginario cultural, aplicándose a las técnicas del anacronismo deliberado y de las falsas atribuciones. Sucede en “La Muerte y la Brújula” y también en “La fiesta del Monstruo”. En el primero, la parodia se hace notar en su condición de homenaje o filiación deliberada, con la explícita mención del Auguste Dupin de Edgar Allan Poe. También es paródico el carácter exacerbado de los personajes, y es en ese procedimiento que pone énfasis en rasgos peculiares donde Borges decide la íntima lógica de la ficción. De esta manera, si el sentido común de Treviranus se opone a la autosuficiente facultad razonadora de Lonnrot, es el final del relato, precisamente, la instancia que desarticula la postura intelectualista, combinando al extremo una reducción de posibilidades al grado mínimo de un empirismo ciego (acordes a prácticas policiales y periodísticas). Posible pero no interesante, califica Lonnrot a la módica lógica del comisario; y podríamos replicar, interesante pero improbable, acercade la postura de Lonnrot. Por esto, tampoco es menor su ineficacia, que como es característico en la poética borgeana, el protagonista concluye por responder al llamado de una trampa mortal. Es el lúcido, sagaz detective que alcanza su destino en el engaño de palabras esquivas, en las pistas falsas fundadas en la trama que prevé una lectura equivocada de los signos (Piglia: 1990). Y el escriba no es otro que el perverso Scharlach; en esta historia, la que cuenta el designio silencioso de hechos inciertos, es el narrador el mejor intérprete que sabe guardar las posibilidades secretas del azar.

La revelación final, en cierto modo, parece corroborar los movimientos lógicos de la posibilidad y de la probabilidad: la primera, atribuida despectivamente a Treviranus por parte de Lonnrot, gesto consentido maliciosamente por el narrador; la segunda perseguida infructuosamente por Lonnrot, la cuarta víctima. En definitiva, lo probable es la cifra ficticia, el signo infundadamente depositario del orden empírico, aunque la posibilidad reserve la dosis de incertidumbre que mejor expresa el azar infinito. Como decía, paródica es también la percepción del detective, por la vía del narrador omnisciente (en definitiva, un perverso demiurgo) en tercera persona, que lee al discurso periodístico como un “abuso de simplificaciones.” Si es cierto que la realidad y la ficción tienen estatutos ontológicos diferentes, también es verdad que son asintóticos (porque de alguna manera podríamos pensar que el periodismo es así).

De la misma manera, en “La Muerte y la Brújula”, Borges pone en un mismo nivel la Cábala, el latín y el griego, junto a referentes extraídos de la realidad contextual, puliendo el efecto prosaico con la ficción de una distancia infranqueable, con un tono oracular que finge burlar el asedio de la historia. Entonces, el narrador comienza a jugar con pistas falsas e indicios verídicos en su desvío, acercando y alejando al lector de su punto de llegada. El Hotel du Nord, “ese alto prisma que domina el estuario cuyas aguas tienen el color del desierto,” apunta al edificio Cavanagh, hacia la zona del Bajo en la ciudad de Buenos Aires (Calabrese: 2009). Asimismo, el nombre apócrifo señala la vía metonímica de una construcción ficcional en el sentido de una remisión (y procedencia) al núcleo que organiza la poética borgeana desde lo nacional: desierto y orilla. Dichos motivos, lejos de ser indicios prescindibles, asumen la base de una operación cultural y política, en dirección a establecer las líneas de una subjetividad que rearma los parámetros de la imagen de autor y las formas deliberadamente construidas de una identidad colectiva.

Aparecen alusiones a sucesos y personajes del momento (de connotación burlesca pero con tinte político). Con el Congreso Eremítico (deformación del XXII Congreso Eucarístico Internacional de 1936 que convocó en Buenos Aires una enorme concurrencia donde se hallaba el futuro Papa Pío XII), podría decirse que hay cierta crítica lúdica al pensamiento católico de la derecha nacionalista. Así como la mención a la “Cruz de la Espada” alude a la frase de Leopoldo Lugones celebrando el golpe de Uriburu en la década de los treinta, en momentos de Borges apoyando al partido radical de Irigoyen, también se dispara la mención al cronista Ernst Palace indicando a Ernesto Palacio.

Si en líneas generales el lenguaje oblicuo e indirecto pone una distancia de borra o vuelve extraña la realidad del mundo o la exterioridad de la ficción, por otra parte hay claves que funcionan como contrapeso donde el escenario se vuelve reconocible, pero de otro modo. Triste Le Roy (la quinta de Adrogué, un suburbio bonaerense) presenta la necesidad de traspasar un “ciego arroyuelo de aguas barrosas” (en un plano semántico y fonético alude al Riachuelo), limitando con otro suburbio fabril (Avellaneda); la Rue de Toulon será el Paseo de Julio (detestado por Borges y glorificado por su contemporáneo Raúl González Tuñón). En “La Muerte y la Brújula” hay un cuidadoso trabajo con la frase y con la imagen sin evitar las metáforas que difieren o desplazan el sentido del lugar al que se quiere llegar o referir. Pero la construcción de un espacio supone necesariamente la de un tiempo y un modo de entenderlo, vinculado desde una teoría de la literatura, se plasma en el relato de un secreto deseo: la historia que se cuenta no tiene fin. Si los sentidos varían entre el tiempo (corte y clausura) y la teleología (fin como meta, propósito o intencionalidad), sus matices coinciden en la realización de la experiencia como desvío, puesta en escena sobre el acto mismo de errar. Cuando Lonrot descubre la verdad, tiene que morir (Piglia: 1990).

No es novedad que la poética borgeana (ejemplificando con “La biblioteca de Babel,” “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius,” “El Aleph,” “Jardín de senderos que se bifurcan”) hace del laberinto un motivo que cuantifica el potencial significativo de los ambiguos cruces entre tiempos y espacios, afirmados en la materialidad del lenguaje. Quizá esa sea la perspectiva más sólida para hablar de autonomía literaria porque, al decir de Piglia, esa marca en el tiempo, ese revés, sea la diferencia entre la literatura y la vida. Y será el final el instante constructivo por antonomasia en Borges, ese que Piglia reconoce como un cambio de velocidad, variaciones entre la lentitud y la aceleración, lo cual implica un modo de poner a prueba la percepción, sensorial y especulativa; pero también, empatiza con el tono oral de una prosa que registra el tiempo de la espera. Sin embargo, esa demora, antes que aplazamiento de la acción, es más bien el indicio de una presencia complementaria al del narrador: el que escucha, el que lee. Ese personaje, más o menos participativo, no es alguien externo sino una pieza de la mitología que vuelve sobre viejos espacios, atávicos y repetidos porque estuvieron ahí desde siempre. Esa es la figura que forma parte de la trama acentuando la tensión entre oralidad y escritura, entre el decir del narrar y escribir. En “La Muerte y la Brújula”, Lonrot es el destinatario de una hermética y confusa disposición de claves para desentrañar hechos de sangre. Mientras tanto, Treviranus actúa como intérprete llano e intuitivo, que se maneja con la experiencia y el sentido común.

Para el modelo liberal romántico, dice Ludmer, la política se hace con la palabra, mientras que para el rosismo, la política se hace con el cuerpo (Ludmer: 1988). “La fiesta del monstruo”, el relato que Borges y Bioy Casares escriben en 1947 con el seudónimo Bustos Domecq, actualiza la escena decimonónica en la fórmula del peronismo. Pero sobre todo, Borges, Bustos Domecq o Suarez Lynch utilizan motivos políticos e ideológicos para manifestar, en última instancia, que la literatura trata más con formas que con contenidos—o mejor dicho, con la forma de torcer los contenidos. Esa es la teoría que afirma la obra de Borges, tomando especial relieve la parodia, particularmente sobre la lengua en el doble registro de la cultura letrada y la cultura popular. Lo alto y lo bajo son en sí mismas dimensiones inventadas en función de una extrema destreza verbal. De esa misma manera, Borges extiende su potestad cultural más allá del nombre propio para garantizar la eficacia de Bustos Domecq y Suarez Lynch. Si el primero es el nombre apócrifo constituido sobre una de las vertientes genealógicas de Borges y Bioy Casares, el segundo repite la ecuación siendo además el nombre de un discípulo de Bustos Domecq, quien prologa otro de los grandes relatos sobre el imaginario nacional: “Un modelo para la muerte”. En estos términos, es acertada la indicación de Gramuglio: Borges será dueño de la obra en colaboración (Gramuglio: 1989).

Formalismo, parodia, ficcionalidad, ideología de la literatura y política nacional son vértices que en definitiva nos permiten leer los efectos culturales materializados en el sistema de mediaciones, dentro de los circuitos de producción

y distribución; en este sentido pienso en el vínculo de Borges con la cultura de masas (Montaldo: 1998). Habrá que detenerse entonces, en los modelos genéricos que los años cuarenta sancionan, en torno de oposiciones que no obstante en algún punto se complementan. Uno de ellos es promovido por el sacerdote Leonardo Castellani, quien había comenzado a publicar en el diario *La Nación* su serie del cura Demetrio, desde unos años antes (Ponce: 2000). Su poética recupera lo popular reivindicando una tradición rural que, desde una base católica y protoperonista, constituye la base identitaria del nacionalismo regionalista. El personaje central es un inmigrante italiano que se desempeña hacia finales del siglo XIX, momentos de la construcción del estado argentino con su proyecto modernizador. En el otro extremo, se inscribe el universalismo (antiperonista) de Borges y Bioy, allí donde se despliegan los sarcasmos más impiadosos. Así por ejemplo, en “Un modelo para la muerte” se hace funcionar la caricatura del padre Gallegani correspondiendo al mismo sistema que gira alrededor de la revista *Sur* y los suplementos culturales de *La Prensa* y *La Nación*. Más allá de parodias hiperbólicas y de un juego que satura hasta la ilegibilidad los discursos estereotipados, la matriz ideológica del modelo construido por Borges y Bioy se atiene a la congruencia identitaria con la élite, decididamente enfrentada, desde el cosmopolitismo de *Sur*, con posturas antinacionalistas y antimilitaristas.

Sin embargo, si el modelo de Castellani resultaba directamente afín con una tendencia nacional, Bustos Domecq rubricaba una tradición nacional afín, coherentemente, al otrora joven Borges. De esto se trata cuando las formas lingüísticas criollas inciden entre el narrador y el personaje; o cuando el héroe, Parodi (valga un nombre sin eufemismos para este criollo viejo, peluquero antes de ser un presidiario) refuerza la trama entre el confidente y el “culpable,” combinando de un modo singular la lógica del policial de enigma con la estructura gauchesca. Buenos Aires será el tablero sobre el que Parodi moverá las piezas de su razonamiento.

Pero si la ficcionalidad es la condición necesaria de la poética borgeana, no implica que la autonomía sea la falsa prescindencia de lo exterior. “La fiesta del monstruo” muestra al peronismo menos como irrupción que como el resultado siniestro de un proceso histórico. En este caso, la Historia incluye lo siniestro como probabilidad de lo latente, del rasgo auténtico que asedia como escena fundante la constitución identitaria nacional. Desde este punto de vista, el peronismo resulta una franca ruptura política y cultural cuyos signos se advierten gradualmente desde 1943, año referente en “Un modelo para la muerte” (Rossano: 2003). Este es el contexto en el que las masas (después de Irigoyen) se reconvierten como sujetos históricos elaborando en este relato la materia prima de las consignas de tres principales “ismos”: industria, nación y anti-imperio. Entre la construcción de la imagen de autor y la consolidación de las muchedumbres (desde la década de los ochenta y el factor inmigración, pasando por el Centenario y la creación de un antídoto simbólico contra esos efectos de alienación y vertiginosa transformación urbana), se transforman las

condiciones de producción y los cambios culturales. Aquí es donde interviene la percepción de configuraciones sociales imaginarias (sujetos, identidades, clases y nación). El lenguaje, la vestimenta, y hasta la alimentación y el esparcimiento dan forma a los sujetos suburbanos que transitan por los textos de Bustos Domecq y Suarez Lynch.

Es en “La fiesta del monstruo” donde la masa alcanza su máxima representación, allí donde los rasgos animalizados del protagonista se funden en una multitud sin nombre ni ley (Fernández: 1996; 2010). Si la hipálage es un tropo que atraviesa la poética borgeana, favoreciendo la enigmática alegorización en algunos de sus relatos “ficcionales,” en la escritura más política también aparece la herramienta de asignar “erróneamente” un atributo a un término imprevisto. Esta es la torsión lógica que maniobra las claves en la representación de la barbarie. La sutil estilización de la violencia prepara el camino para mostrar la irrupción de las masas, las cuales aquí habilitan otras formas de mirar, de sentir y de oír, tomando cuerpo en el grupo anónimo, la multitud que escucha absorta el discurso del líder transmitido en cadena. A su vez, en “Un modelo para la muerte”, relato anterior, los sectores se representan con marcas que los identifican sin dejar de lado la abstracción exagerada de una grotesca generalidad. De eso trata, en parte, el procedimiento de la parodia: de hacer evidente, al mejor modo expresionista, las formas de un sujeto que toma el carácter de las migraciones internas del interior a la gran ciudad. Ahí se vuelven visibles los medios masivos de comunicación que consolidan la industria cultural, constituyéndose asimismo como voceros de una interpelación: las masas se convierten en pueblo y el pueblo en una forma nueva de nación. Bárbara y brutal, la fiesta convoca un narrador sin nombre, personajes sin nombre o portadores de apodos cuya carga connotativa es por demás elocuente; el monstruo muestra, hace evidente, el proceso de hegemonía visual y emergente que va tomando la masa, en tanto sujeto social e histórico.

Por ello, la Plaza de Mayo es el referente aludido como cita obligada de la liturgia peronista y popular, allí donde la masa “amasija” (apedreándolo salvajemente) al intelectual judío que resiste la orden de inclinarse ante el estandarte del Monstruo. De esta manera el pueblo es representado con los caracteres del cuerpo gregario y del delito. “Te prevengo Nelly, fue una jornada cívica en forma.” La frase anuncia la irónica inversión de la civilidad autorizándonos así para hablar de “reescritura de Civilización y Barbarie.” La oposición peronismo/antiperonismo reedita entonces una nueva inflexión de este ideologema fundacional que fue mutando en torno de “los otros,” de acuerdo a los contextos históricos, de modo tal que en su larga tradición se constituye como verdadera máquina de leer en términos políticos a los sujetos sociales encarnados en la cultura popular. A partir de 1945 la aparición del peronismo fue percibida por la clase media y la alta cultura argentina como una agresión de sectores ajenos que intentaban apropiarse de espacios consagrados a un sistema de valores que les era, naturalmente, extraños; por esto, peronismo/antiperonismo

inscriben el punto donde pertenencia y exclusión, clave de espacios simbólicos y políticos, anulan la posibilidad de correspondencia.

Entre política y ficción se signa el cruce de una historia que define los usos y transacciones de la literatura nacional; es ahí donde Borges descubre la aptitud retórica del tono, el sentido que impone el habla de un personaje cuando se trata de conocer su vida y su destino. Desde esta misma perspectiva podemos admitir que la búsqueda y el logro de Bustos Domecq reside en el trabajo sobre la oralidad, sobre la parodia que en su exageración refuerza el verosímil de la manifestación, de aquello que se hace visible. Y de manera complementaria, la mirada constitutiva de la imagen de autor se detiene en lo siniestro, una mirada que sin quedar exenta de humor, recoge eso que siempre estuvo en la cultura argentina. De ahí que podamos hablar de reescritura de civilización y barbarie; de ahí también que en la construcción de la serie Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, podamos percibir el desvío referencial que supone el léxico, el fraseo, la sintaxis.

Es de ese modo como Borges y Bioy llegan a la mayor complejidad en su sistema de representación. Si Suarez Lynch extrema la intriga con consignas irrisorias (“Un modelo para la muerte”), Bustos Domecq hace lo mismo con la mitología popular, narrada en la primera persona de un asesino (“La fiesta del Monstruo”). En el primero, la sátira política toma gran parte de su material a partir del clero y los militares prodigando ironía sobre el sacrificio y la transparencia de la “cosa pública.” El golpe de Estado perpetrado en el 43 no es solamente el telón de fondo sino el referente que sostiene las fábulas de estafadores y prostitutas, de apócrifos nacionalistas y de sociedades fraudulentas: Asociación Aboriginista Argentina (formada por irlandeses, italianos, judíos y alemanes que adoptan seudónimos indígenas). Entre el fantástico y el policial, la parodia pone su sello sobre los materiales de extracción histórica y política, en cuya línea se inscriben los referentes que aluden oblicuamente al hotel Nuevo Imperial (en “Un modelo para la muerte” se habla de “El nuevo imparcial,” otro modo de ironizar por omisión un atributo que la política convirtió en consigna; asimismo se activan los “ferrocarriles australes” por Ferrocarriles Argentinos y se señala Sucesos Argentinos, el clásico noticiero que antecede al peronismo. Pero el elemento realista no comulgaba con el credo de Sur, cuya prédica es claramente la matriz ideológica en ambos relatos; en verdad, ni su directora ni el staff mostraron demasiado entusiasmo por estos textos. Al decir de Borges, “Sobre Bustos no hay nada escrito” (Gramuglio: 1989).

OBRAS CITADAS

Avellaneda, Nicolás. "II. El uso de los códigos. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Un modelo para descifrar," en *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Balderston, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

Borges, Jorge Luis, "La muerte y la brújula," *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé, 1956 (primera edición, 1952).

Bustos Domecq, H. "La fiesta del Monstruo," Montevideo: Marcha, 1955 (posteriormente en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, 1977).

Calabrese, Elisa. "Borges: literatura y política" en *Moenia*, Universidad de Santiago de Compostela, 2009.

Fernández, Nancy. "Fiesta y cuerpo. Algunas reescrituras de Civilización y Barbarie," en Elisa Calabrese y otros. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

---. "Cuerpo y violencia en la literatura argentina. Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq, Zelarayán, los hermanos Lamborghini y el grupo Literal," en *Papeles en progreso. Usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*, Edgardo H. Berg (comp.), Mar del Plata: Unmdp, 2010.

Gramuglio, María Teresa. "Bioy, Borges y *Sur*. Diálogos y duelos," en revista *Punto de Vista*, Buenos Aires, número 34, julio/septiembre, 1989.

Ludmer, Josefina. "2. Los desafíos (del lado del uso)" en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Montaldo, Graciela. "Borges, Aira y la literatura para multitudes" en *Boletín/6*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, octubre 1998.

Piglia, Ricardo. "Sobre Borges (entrevista de Horacio González y Victor Pesce)," en *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, 1990.

Ponce, Nestor. "Manuel Peyrou y la nacionalización de un género," en revista *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, número IV, 2000.

Rossano, Susana. "El peronismo a la luz de la "desviación latinoamericana." Literatura y sujeto popular," *Colorado Review of Hispanic Studies*, vol I, número 1, 2003.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995.

Suarez Lynch, B. "'Un modelo para la muerte'," Buenos Aires: Oportet y Haereses, 1946.