

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA

La sátira paródica de la vanguardia literaria en *Crónicas de Bustos Domecq*

MAURICIO ANDRÉS ZULETA CEVALLOS

DIRECTORA: Mercedes Mafla

QUITO, 2020

A Carla Zuleta y Atic Rodríguez

# Contenido

Introducción .....	1
<b>1. La sátira paródica de la vanguardia literaria en <i>Crónicas de Bustos Domecq</i> .....</b>	<b>3</b>
<b>1.1. ¿Qué es la vanguardia?.....</b>	<b>4</b>
1.1.1 <i>La crítica vanguardista</i> .....	6
1.1.2 <i>La técnica vanguardista</i> .....	9
1.1.3 <i>La obra vanguardista</i> .....	11
1.1.4 <i>La revolución vanguardista</i> .....	14
<b>1.2. ¿Qué es la sátira? .....</b>	<b>17</b>
1.2.1 <i>La parodia</i> .....	22
1.2.2 <i>La sátira paródica</i> .....	26
<b>1.3. ¿Quién es Honorio Bustos Domecq? .....</b>	<b>27</b>
<b>2. Un arte ridículo .....</b>	<b>34</b>
<b>2.1. El crítico.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2. El perfeccionamiento de la técnica y sus artífices .....</b>	<b>41</b>
2.2.1 <i>El plagio o el retorno de la obra autónoma</i> .....	41
2.2.2 <i>La obra reclama su lugar en el mundo</i> .....	44
2.2.3 <i>La afinación del tiempo</i> .....	49
2.2.4 <i>Un raro más allá de la vanguardia</i> .....	51
2.2.5 <i>Las candilejas sempiternas</i> .....	53
2.2.6 <i>Un arte alusivo</i> .....	55
2.2.7 <i>Teoría del iceberg</i> .....	58
2.2.8 <i>La proliferación estática</i> .....	60
<b>3. Bustos Domecq como artificio humorístico .....</b>	<b>63</b>
<b>3.1. La máscara de los comediantes.....</b>	<b>64</b>
3.1.1 <i>El mea culpa de los satíricos</i> .....	68
<b>3.2. La decadencia de la vanguardia .....</b>	<b>71</b>
Conclusiones .....	79
Bibliografía .....	84

## Introducción

*Crónicas de Bustos Domecq*, así como el total de la obra en colaboración de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, sigue siendo una rareza bibliográfica que la mayoría de las veces se examina a la sombra de uno de los dos autores. Indudablemente es importante, incluso fácil de vez en cuando, identificar el aporte de cada uno. Pero olvidar que, precisamente porque ha sido escrito a cuatro manos, se trata de un texto diferente (tanto por el estilo como por el tratamiento de los temas), le resta valor como obra independiente.

Los dos escritores argentinos declararon múltiples veces que, cuando se reunían a escribir, una criatura ajena a los dos tomaba el control de la escritura. En ella descargaron todos los vicios del lenguaje y los atributos de dudosa proveniencia que habían observado en el trato cotidiano con las personas y cosas de su entorno. La bautizaron Honorio Bustos Domecq, le crearon una biografía y le concedieron una personalidad. No obstante, su obra, en la época de su publicación, pasó desapercibida o no gozó de un juicio crítico certero, debido a que le resultó difícil al público desentrañar su sentido. Por eso queremos reivindicar el papel de este tercer escritor y hacer una lectura de sus *Crónicas* desde una perspectiva que ha sido obviada por los académicos: la crítica de la vanguardia y, como consecuencia, la transición hacia la neovanguardia.

Nos ha parecido apropiado tomar en cuenta solamente las *Crónicas* dedicadas a la literatura porque nos proporcionan material suficiente para desarrollar nuestra hipótesis. También porque la literatura es la disciplina que cultivaron los autores y su herramienta, el lenguaje, el principal blanco de sus críticas. En las *Crónicas*, admirablemente, seguimos con humor el derrotero que ha tomado la vanguardia y reconocemos los defectos que, más temprano que tarde según la fecha de publicación de la obra, harán que derive en un rotundo fracaso. Los personajes de las *Crónicas*, por la inclinación a las modas de su tiempo, se delatan como seguidores de la vanguardia, pero por

la manera en que ejecutan su obra, se convierten en caricaturas cuyo propósito es llevar los principios de la modernidad a tal extremo que su propuesta artística resulta ridícula. De ahí que hablemos de una sátira paródica para referirnos a las *Crónicas*, pues mediante la ironía y la ridiculización se trata de condenar los mecanismos rancios de la literatura de vanguardia y señalar el fin de la modernidad.

Sin embargo, el libro en cuestión no tuvo una gran acogida en su época debido a que el lenguaje ampuloso de Bustos Domecq se había vuelto corriente y a que los artistas de la neovanguardia, que ya habían aparecido entonces, se permitían cualquier licencia en nombre del arte, igual que los personajes de las *Crónicas*. Es decir, los componentes crítico y humorístico no estaban claros para los lectores. El meollo del problema radicó en que el límite entre la vanguardia (como manifestación de la modernidad) y la neovanguardia (como manifestación de la posmodernidad) no se definió claramente en el transcurso de la una a la otra, pues fue un proceso paulatino de desgaste en el que la vanguardia agotó todos sus recursos hasta que solamente quedó el armazón insustancial de la neovanguardia.

Pero ahora, con la perspectiva del tiempo de por medio, es más fácil ponderar el verdadero valor de las *Crónicas de Bustos Domecq* y destacar la lucidez de Bioy y Borges para interpretar el fenómeno de la vanguardia, colocarse una máscara común y escribir una sátira paródica que intuye a la perfección las consecuencias de la llegada de la neovanguardia y mira con sorna los valores flexibles de la posmodernidad.

En el esquema establecido por nosotros, primero haremos una aproximación al fenómeno de las vanguardias y al concepto de sátira paródica, seguido del análisis de las *Crónicas* dedicadas a la vanguardia literaria y la demostración de que esta sátira paródica funciona a manera de puente o bisagra entre la vanguardia y la neovanguardia, para culminar con la explicación de qué es la

posmodernidad. A lo largo de todo el estudio también se verá la importancia de la figura de Bustos Domecq y se llegará al fundamento de su origen para determinar los objetivos y alcances de su obra.

### **1. La sátira paródica de la vanguardia literaria en *Crónicas de Bustos Domecq***

Para desarrollar nuestra hipótesis se hace indispensable en primer término aproximarnos al fenómeno de la vanguardia. Mediante el trazado de su propuesta radical podremos entender su contribución al arte de la época y establecer los puntos que más tarde la conducirán a su propia caída. *Los hijos del limo* de Octavio Paz nos servirá para conocer el largo camino de la modernidad que se cierra con la vanguardia, mientras *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, con el prólogo de Helio Piñón, nos permitirá comprender en qué consiste la propuesta vanguardista y de qué manera cambia la concepción de obra de arte.

A continuación, repasaremos la sátira, pues, como los grandes humoristas que suelen ser, Bioy y Borges se ocultan detrás de una máscara para arrojar bombas incendiarias contra el arte programático de la vanguardia: Honorio Bustos Domecq. No deja de ser notable que en las *Crónicas* Bustos Domecq se adjudique el papel de crítico: la vanguardia insistió en la destitución del crítico como figura de autoridad y lo reemplazó por el mismo receptor. Pero como la sátira paródica es crítica, necesita de un portavoz que desmantele antiguas creencias a su paso.

*La sátira* de Matthew Hodgart despejará dudas respecto a la sátira y detallará los principales recursos que emplea. Sin embargo, no será suficiente como fundamento teórico porque la sátira solo se reduce al campo de las costumbres y no toma en cuenta asuntos relacionados con la ridiculización del arte, que también se observan en las *Crónicas*, por lo que es indispensable añadir el concepto de parodia dentro del análisis. «De la parodia como intergénero» (2015) de María José

García Rodríguez nos ayudará a delimitar cada uno de estos conceptos y encontrar sus puntos de convergencia.

Por último, para cerrar el primer capítulo, nos acercaremos a la figura de Honorio Bustos Domecq desde la opinión de sus creadores, para inmediatamente después conocer su biografía ficticia y el rol que ha desempeñado como promotor cultural. Rosa Pellicer, en «Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias y confluencias» (2000) nos facilitará información acerca de esta relación creativa. Los textos publicados bajo el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq nos proveerán de los datos biográficos, así como recibiremos cierta ayuda de Cristina Parodi, quien en «Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq» (1998) analiza el conjunto de su obra y arroja ciertas ideas interesantes que deben ser tomadas en cuenta por los lectores extranjeros.

### **1.1. ¿Qué es la vanguardia?**

La vanguardia es la consecuencia última de la modernidad, su manifestación más extrema. Encajada en el marco de un proceso que se sometía constantemente al cambio, la vanguardia hizo tambalear los estatutos del arte y, con el ritmo vertiginoso que la caracterizaba, llevó al límite los principios de la modernidad.

La definición de modernidad puede resultarnos esquiva. Establecer su punto de partida ya es una tarea rigurosa. Sin embargo, podemos entenderla mejor (ya que es indispensable conocerla para aproximarnos al fenómeno de la vanguardia) si partimos de los elementos en común que se observan a lo largo de su desarrollo.

Octavio Paz, para captar su esencia, redujo la modernidad a un concepto en apariencia paradójico: tradición de la ruptura (1985). La primera palabra nos habla de un orden instaurado que se reproduce periódicamente en la base de una cultura; la última aporta la idea de un

resquebrajamiento, un divorcio con los valores inmediatamente anteriores. Después de este sucinto examen incluso parecen términos antagónicos. No obstante, la negación que la una produce en la otra de manera recíproca es parte de la esencia de la modernidad, porque de ahí nace su conciencia crítica: el cuestionamiento forma parte de los mecanismos de auscultación modernos y hace que la transformación constante se vuelva indispensable en su afán de reinventarse. Por lo tanto, tenemos que la tradición de la ruptura consiste en el abandono de un sistema por otro cada cierto tiempo, después de una revisión, apresurada en el caso de la vanguardia, de sus debilidades y deficiencias o simplemente de la declaración de su obsolescencia. Nada perdura en la modernidad, porque ella se deja vencer por la tentación de lo nuevo, que «nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora» (Paz, 1985, pág. 11).

Ya que no se trataba exclusivamente de «lo nuevo» sino también, y quizá en mayor medida, de «lo distinto», la modernidad acogió elementos antiguos, olvidados por los siglos hasta su hallazgo afortunado, así como los propios de otras culturas, para mostrarse remozada y fresca en cada renacimiento. Así, ahora de manera más clara, «Podemos hablar de la tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado, hasta desvanecerlo casi del todo, el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional» (Paz, 1985, pág. 13). La modernidad se convirtió en el espacio propicio para la amalgama de elementos heterogéneos y en el prisma, siempre distinto, bajo el que se juzgaba la sociedad y la política.

Cabe decir que los juicios sacados de la situación política y social no siempre estaban orientados en la misma línea, aunque demostraban cierta afinidad revolucionaria que se afianzó y destacó en dos momentos específicos: el romanticismo y la vanguardia. Para Octavio Paz, la semejanza más notable entre estos dos es su «pretensión de unir vida y arte» (1985, pág. 88). En



otras palabras, el deseo de superar la etapa anterior con la irrupción de una nueva no solo fue el propósito del arte, sino también de los actores políticos y sociales, involucrados a su vez en el circuito artístico, que pretendían alcanzarla a través de la revolución, de la «ruptura violenta del orden antiguo y [el] establecimiento de un orden social más justo y racional» (Paz, 1985, pág. 31).

Sin embargo, el romanticismo, así como otros movimientos anteriores, se queda corto cuando se compara con las aspiraciones de la vanguardia, que se caracteriza por

... la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento... [...] Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. Aceleración y multiplicación: los cambios estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista (Paz, 1985, págs. 97-98).

Como hemos visto, la vanguardia siguió las pautas de la modernidad hasta volver radical su propuesta inicial. Una vez señalados sus puntos de convergencia ahora es necesario explicar los aspectos que la vanguardia desarrolló con mayor intensidad y que sirven para distinguirla del resto de movimientos y corrientes.

### *1.1.1 La crítica vanguardista*

La negación implica una crítica. No se trata de un ejercicio arbitrario sino de una meditación profunda que provoca un quiebre y, como consecuencia, arroja alternativas para continuar con su itinerario. La modernidad trazó el suyo: la tradición de la ruptura, la misma de la que surge el tiempo moderno, que «es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la

crítica» (Paz, 1985, pág. 130). Las verdades absolutas quedaron en el pasado, debido a la acción de la modernidad, y la voluntad del cambio se desplegó como razón crítica para no entorpecer la marcha de un proceso que, en la medida en que era tradicional, se repetía periódicamente, pero solo con el propósito de suplir los vacíos que cada ruptura dejaba a su paso.

El incesante flujo de la modernidad permitió el surgimiento sucesivo de nuevas tendencias. Pero conforme se multiplicaban las formas de expresión y los programas se volvían más radicales, el número de cambios aumentó sin control hasta que ya no fueron sucesivos sino simultáneos. Entonces los mecanismos críticos en sí mismos se hicieron insuficientes, pues el tiempo apremiaba y la irrupción de una nueva tendencia era inminente todo el tiempo, por lo que la crítica se trasladó al espacio de la ejecución artística: la obra de arte. Es entonces cuando aparece la vanguardia.

Helio Piñón, en el prólogo a *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, dice acerca de la vanguardia que «entender el objeto como marco de su propia interpretación podría considerarse su principal contribución en el campo del conocimiento» (1974, pág. 12). Es decir, las herramientas para la comprensión de la obra ya no estaban en los manuales o en la academia; se encontraban ahí mismo, ante los ojos del espectador, que daba un paso adelante y participaba activamente en su desciframiento. La vanguardia apostó por un arte autoreflexivo que también invitaba a la reflexión, porque «sólo cuando el arte alcanza el estadio de la autocrítica es posible la “comprensión objetiva” de épocas anteriores en el desarrollo artístico» (Bürger, 1974, pág. 62).

La belleza, que ya había dejado de ser una sola por el efecto de la modernidad, asimismo fue vista con otros ojos; es más, con cientos de ellos porque se volvió irreductible. Las fórmulas clásicas para definirla cayeron en desuso y los criterios tuvieron que ampliarse y renovarse frecuentemente para no ser calificados como deficientes o conservadores. La belleza estaba condenada a pasar una y otra vez por el patíbulo, porque si la modernidad, y sobre todo la

vanguardia, era lo transitorio, lo particular, lo único y lo extraño, más que nada se distinguía por ser la marca de la muerte, implacable con los viejos moldes de la belleza (Paz, 1985, pág. 79).

Pero la belleza no fue la única defenestrada, los estatutos del arte también corrieron la misma suerte. Los procedimientos de antaño fueron desmontados y la credibilidad de la institución arte se tambaleó ante los golpes asestados por un grupo iconoclasta, deseoso de estremecer los cimientos sobre los que se levantaba la cultura y de demostrar que no existía un modo único de concebir o producir el arte. Las fuentes de las que emanaba la creatividad ya no se consideraban unívocas sino múltiples y, cada vez que una se agotaba, se recurría a la siguiente o se seleccionaban varias. Así la vanguardia pretendió fijar directrices que apuntaban a diferentes puntos al mismo tiempo, para recalcar su pluralidad y sus cualidades camaleónicas.

Es importante hacer hincapié en la simultaneidad de la vanguardia, porque así se explica que «lo nuevo» pueda parecernos un concepto engañoso dentro de su contexto. Peter Bürger hace la siguiente aclaración:

El concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. Y apenas sirve, tampoco, como categoría para la descripción de las obras de vanguardia, no sólo por ser general e inespecífico, sino incluso porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria (1974, pág. 123).

Una idea que permite un punto de encuentro con Octavio Paz, quien, aunque no desarrolla la idea ni pone demasiado énfasis en ella, prefiere utilizar el concepto de «lo distinto» para referirse a los elementos desfasados o de culturas ajenas que los vanguardistas hicieron suyos, aparte de los que ellos mismos fabricaban o confeccionaban, en un intento por configurar una forma propia capaz de producir extrañamiento en el receptor y marcar, cuando le llegara el turno, el cierre de una tradición y dar inicio a la siguiente. Un ejercicio de negación y por tanto de crítica que fluía y

se renovaba sin descanso. Solo entonces la vanguardia alcanzaba la «innovación históricamente necesaria» de la que habla Bürger.

### 1.1.2 *La técnica vanguardista*

La vanguardia se oponía a la representación figurativa de la realidad. No le satisfacía la idea de exhibir un molde estático como fuente de inspiración. Además, a su juicio, el realismo no arriesgaba nada a las verdaderas posibilidades (siempre infinitas) del arte ni estimulaba la participación activa del espectador; simplemente jugaba en un terreno conocido del que difícilmente se podían sacar observaciones críticas.

Debido a su carácter rupturista, la vanguardia tomó otro rumbo. Fascinada por las innovaciones técnicas de la industria de inicios del siglo XX, implementó procedimientos novedosos, muchas veces susceptibles de reproducirse fácilmente. Sin embargo, a la vanguardia no le interesaba tanto llegar a las masas o producir inmensas cantidades del mismo objeto como demostrar que el progreso no era un concepto ajeno a la evolución del arte, enseñar que tanto el acto de la creación como el producto final tenían la misma importancia y, por encima de todo, abrir en el marco de la obra de arte un espacio para la crítica. En otras palabras, la propuesta vanguardista pretendía reconciliar los aspectos técnicos de la producción artística con la obra de arte para de esa manera poder hacer un examen crítico de la *institución arte*. Aquí cabe acotar que Peter Bürger, con el concepto de institución arte, se refiere «tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras» (1974, pág. 62).

La vanguardia entendió que su universo particular no podía quedar completamente aislado si quería lograr ese objetivo. Por tanto, tendió un puente hacia el mundo real a través de la

construcción sistemática de la forma, un procedimiento que también actuaba como agente crítico de la realidad (Piñón, 1974, pág. 10).

Sin embargo, los vínculos entre arte y realidad no se desprendían de una visión figurativa del mundo como en el arte clásico, sino que se ofrecían por medio de componentes materiales que se adherían directamente a la obra de arte. En resumidas cuentas, «la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales —instrumentos técnicos, valores, mitos— que la historia ofrece» (Piñón, 1974, pág. 15), no en la transformación metafórica del mundo perceptible.

Pero el ingrediente real que se añadía a las obras vanguardistas no constituyó el elemento principal ni el que sostuvo a las demás piezas de la composición. Sencillamente era una parte más dentro de la idea constructiva de la forma vanguardista: «construcción entendida como producción artificial de una forma que objetiva un sistema de relaciones implícitas [...] a partir de unidades que no son entidades físicas sino relaciones conceptuales» (Piñón, 1974, pág. 17). Es decir, una forma que mantenía intacta la idea fragmentaria de la obra para concederle autonomía a las relaciones que la constituían, una técnica de montaje que acumulaba deliberadamente elementos dispares para colocarlos de acuerdo a la intención del artista. De ese modo, la estructura en apariencia seguía siendo inmanente, nunca se desplegaba más allá del marco de la obra, y, al mismo tiempo, cuestionaba su materialidad como objeto (Piñón, 1974, pág. 18).

Es importante reconocer que la selección de los elementos compositivos de la obra, llevada a cabo por el vanguardista, no debía ser aleatoria. El efecto que conseguía dependía en gran parte del acierto de sus decisiones, sobre todo si quería fijar un sentido o señalar la ausencia del mismo. El vanguardista debía disponer de todos los medios artísticos con absoluta libertad para así

despojarse de las normas estilísticas que le impedían actuar a su antojo o exponer sus ideas. Ponemos énfasis en la exposición de las ideas porque, como señala Piñón,

...la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica: si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo, sólo distinto por lo novedoso, que no cabe sino reproducir por mimesis (1974, pág. 13).

Como ya se dijo, la vanguardia no tenía el propósito de establecer procedimientos únicos para la producción en masa de objetos de arte, sino subvertir las normas artísticas desde la crítica explícita en la misma obra. Por primera vez en la historia del arte, la reflexión en torno al arte se equiparaba al sentido de su ejecución. La vanguardia se deshizo del canon, instrumento anticuado del Clasicismo para juzgar la calidad de la obra, y promovió un proceso de mutua incidencia entre reflexión y práctica que despertó la conciencia crítica tanto del artista como del receptor.

### *1.1.3 La obra vanguardista*

Un proceso se había estado gestando antes de la irrupción de la vanguardia: la mezcla de los géneros. Volverlos indistintos unos de otros provocó una crítica del objeto de arte. Como ya no se sabía con exactitud qué elementos lo conformaban o de qué se trataba, era necesario escrutarlo minuciosamente. No obstante, la mayoría de las veces el objeto en cuestión no aportaba la información necesaria, por lo que se hacía imperante repasar el procedimiento a través del cual fue creado para determinar su valor. Así se produjo, en palabras de Octavio Paz, la crisis de la noción de obra, cuya manifestación más radical fueron los *ready-made* de Duchamp, en donde «lo que cuenta no es el objeto, sino el acto del artista al separarlo de su contexto y colocarlo en el pedestal de la antigua obra de arte» (1985, págs. 138-139).

El caso de los *ready-made* es paradigmático en extremo. Bastaba tomar un objeto aparentemente desprovisto de valor, despojarlo de sus funciones y ponerle una firma, para que a

continuación se enfrentara a las obras de arte canónicas y pusiera en entredicho los valores del arte clásico. Asombra que un procedimiento tan sencillo haya provocado respuestas tan airadas y, aunque es pertinente para comprender mejor la devaluación que sufrió la obra de arte, no es lo suficientemente ilustrativo para profundizar en la esencia misma de la técnica vanguardista, el montaje, y su producto final, que a fuerza de no hallar un término más preciso llamaremos *collage*.

Por supuesto, en cuanto los objetos de los *ready-made* eran arrancados de su lugar de origen y puestos arbitrariamente en otro que no les pertenecía, podemos hablar de un montaje, pero con ese ejemplo no podemos entender la naturaleza fragmentaria de las obras vanguardistas y se nos escapa la manera de llegar a una posible interpretación.

Para aproximarnos a la naturaleza de la obra de arte vanguardista, conviene primero repasar la concepción clasicista. De acuerdo a esta, la unidad se impone y subordina a las partes que la componen, así se obtiene como resultado una obra de arte orgánica, a la que también podemos denominar autónoma, de la que se borra el rastro del artificio por medio de la representación figurativa. La obra de arte vanguardista, en cambio, se complace con la exhibición de sus costuras y remiendos para mostrarse como producto artístico, como artefacto, como obra inorgánica. Objeto artístico quizá sea un concepto que calce mejor con la propuesta de la vanguardia, aunque por cuestiones de orden práctico mantendremos como su equivalente la designación de obra vanguardista, siempre y cuando no se confunda con la de obra clásica. «En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra “montada” da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad» (Bürger, 1974, pág. 136), aunque no solo porque contenga fragmentos de realidad, sino también porque ha sido creada mediante varios procedimientos, cada uno con independencia del otro.

Subrayamos la independencia de estos fragmentos que se traducen en momentos concretos de la obra de vanguardia, porque así se explica que puedan ser «leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra» (Bürger, 1974, pág. 136). (En la medida en que estos elementos permanecen traspuestos, podemos hablar de *collage*, aunque nos significaría reducir su verdadera dimensión a un concepto demasiado vago.)

De ahí que la totalidad de la obra es inaccesible desde la perspectiva de la vanguardia. No se puede dar con un sentido general de la misma aunque se hable de la suma de los posibles sentidos en un esfuerzo inútil por darle una interpretación al conjunto; inquisición obsesiva que, aunque se afane, nunca logra desentrañar el valor absoluto de una obra que se caracteriza por ser fragmentaria.

Justamente porque las partes de la obra de vanguardia gravitan en un mismo sitio, sin fusionarse definitivamente, y permiten establecer relaciones conceptuales entre ellas, se nos revela el fundamento espacial de su propuesta. Dicho de otra manera, dado que no existen jerarquías de elementos en su interior y que la idea de totalidad le resulta ajena, la obra de vanguardia, como entidad física, «propicia la emergencia de una forma entendida en términos relacionales» (Piñón, 1974, págs. 19-20), ya que los fragmentos entran en contacto unos con nosotros y brindan nuevos sentidos sin la necesidad de salir de su propio marco de referencia: la obra de arte.

Pero la ausencia de una impresión general y la multitud de sentidos que se desprende de la obra generan una negación del sentido que produce una reacción crítica. El espectador o receptor, asombrado y aturdido por semejante revelación, experimenta un *shock*. Para Bürger,

Ésta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El *shock* se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores (1974, pág. 146).



La misión de la obra de vanguardia se completa con la participación del receptor. Su calidad de ingenioso artefacto salta a la vista cuando se pretende analizar los mecanismos de su funcionamiento. Pero el efecto esperado solo se consigue si la obra infunde en el receptor el deseo de cuestionar su propia existencia.

#### *1.1.4 La revolución vanguardista*

Un aspecto que apenas hemos mencionado hasta ahora por concentrarnos en la estrecha relación entre procedimiento y obra de arte es el carácter revolucionario de la vanguardia. Como los demás rasgos, fue una herencia directa de la modernidad que alcanzó su manifestación más radical en la vanguardia.

Ya en las últimas décadas del siglo XIX hubo un vuelco en contra de los valores y las normas de la sociedad burguesa. Los artistas, «inspirándose en el romanticismo», promovieron «valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centradas en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo» (Lipovetsky, 2015, pág. 83). La revolución, en otros términos, no solo consistió en la crítica de la modernidad, sino también en la rebelión contra un sistema decrépito que coartaba la creatividad y limitaba las posibilidades del arte.

El afán de transformación de los vanguardistas iba de la mano del derroche y el deseo: derroche, porque a su paso proliferaban expresiones artísticas simultáneas que se devoraban unas a otras, y deseo, porque el ansiado objeto de la perfección jamás se alcanzaba, siempre estaba un poco más allá. El futuro se convirtió en la meta hacia la que los vanguardistas, y por tanto los revolucionarios, propendían. Según Octavio Paz, «entonces el futuro se convierte en el centro de la tríada temporal: es el imán del presente y la piedra de toque del pasado» (Paz, 1985, pág. 32).

Sin embargo, en el contexto de la tradición de la ruptura, la revolución opera de manera contradictoria. Se ofrece como una frontera que marca el inicio de una nueva etapa para la humanidad, pero en vista de que los cambios nunca satisfacen completamente y la perfección es una promesa del futuro, las revoluciones se suceden una tras otra. Octavio Paz explica la contradicción en la idea de revolución desde su raíz cuando dice que «A la significación original —giro de los mundos y de los astros— se yuxtapuso otra», moderna, que refleja «con la máxima coherencia la concepción de la historia como cambio y progreso ineludible: si la sociedad no evoluciona y se estanca, estalla una revolución. Sin embargo, si las revoluciones son necesarias, la historia posee la necesidad del tiempo cíclico» (1985, pág. 31). La revolución no aportaba otra solución de continuidad que no fuera el estallido de una nueva manifestación capaz de producir un quiebre, siempre con la esperanza de llegar a un orden más equilibrado y justo.

Ahora bien, para volver a nuestro tema, debemos decir que la revolución en el arte se libró en contra de dos objetivos: «contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía» (Bürger, 1974, pág. 62).

Del primero podemos decir que, como ya se ha repetido incontables veces, la vanguardia atacó a la institución arte con el propósito de deslegitimar su labor y de ampliar los criterios bajo los cuales se catalogaba y se asumía la obra de arte. Pero sobre todo ofreció una nueva manera de abordar y comprender el arte cuando trasladó la instancia crítica al objeto. Así, el denominado aparato de distribución quedaba sin efecto y ya no incidía en la interpretación del receptor, el cual se veía involucrado desde su posición activa como crítico, tanto de la obra como de su propia vida. Bürger apunta atinadamente que entonces «La institución arte se realiza, pues, de modo paradójico

en la misma obra de arte» y que, de ese modo, «La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte» (1974, pág. 136).

En cuanto al segundo, hay que despejar el concepto de autonomía para entender a qué se refiere. Peter Bürger, a partir de la función que tiene la autonomía en el subsistema social artístico, habla de una «independencia (relativa) respecto a la pretensión de aplicación social» (1974, pág. 66). Se trata de una característica propia del arte burgués, nunca tan interesado en el devenir histórico ni en la influencia que la obra de arte podía tener sobre el público como en entronizar piezas de exposición que sustentaban el puritanismo, la moderación y la contención como los valores de la época. Es decir, el segundo objetivo de los ataques revolucionarios de la vanguardia fue el modelo estático y alienado del arte burgués.

Entonces, por un lado, tenemos que la institución arte se vio desmantelada, o al menos desvelada, y no le quedó más remedio que verterse junto con la crítica en la misma obra de arte y, por el otro, que la autonomía de la obra de arte, establecida por la sociedad burguesa, quedó abolida bajo la pretensión vanguardista de «devolver a la práctica la experiencia estética» (Bürger, 1974, pág. 81).

Para resumirlo en otros términos, Piñón propone que la instancia autocrítica de la vanguardia no es patrimonio exclusivo del arte, sino que también incide en la estructura social de la que forma parte. Entonces deja de ser «una crítica inmanente al sistema, que actuaría en el seno de la institución», para convertirse en una «autocrítica de la institución del arte en su totalidad» (1974, pág. 23). Así, nuevamente, pese a que se mostraba revestido por una capa de inmanencia, se demuestra que el arte vanguardista tuvo la aspiración de atravesar esa capa e influir directamente en la realidad.

La revolución de la vanguardia siguió una agenda motivada por el cambio. En cada nuevo estallido buscó cambiar el curso de la historia y obtener la anhelada estabilidad social que ya no tendiera hacia la práctica artística que se agitaba con el afán de soliviantar conciencias. No lo logró, pero al menos desatascó la marisma en la que había caído el arte y ventiló el ámbito en el que se desenvolvía con una oferta fresca en cada nuevo horizonte. Sin embargo, como el deseo la consumía y la inclinaba a la destrucción y la regeneración en un proceso incesante que agotaba rápidamente sus recursos, no tardó en mostrar sus fallas.

Solo ahora que podemos analizarla en retrospectiva podemos señalar sus errores, pero, asimismo, vemos su contribución a la historia del arte. Bürger habla de la más importante cuando dice que

La intención de los movimientos históricos de vanguardia la hemos visto en la destrucción de la institución arte como un ámbito separado de la praxis vital. La importancia de semejante intención no consiste en haber querido destruir la institución arte en la sociedad burguesa para que el arte pudiera volver de inmediato a la praxis vital, sino, ante todo, en haber hecho perceptible la importancia de la institución arte para el resultado social efectivo de cada obra en particular (1974, pág. 151).

## **1.2. ¿Qué es la sátira?**

Hay un debate encarnizado acerca del alcance y límite de la sátira que todavía sacude a la comunidad académica: se trata de ponerla al nivel de género o reducirla a figura retórica. En el presente estudio no nos interesa tanto entrar en la discusión como definir sus características, aunque sí intentaremos explicar la manera en que se aplica dentro de los textos literarios. Más adelante también será necesario trazar una línea que la diferencie de la parodia, puesto que como son expresiones más o menos similares, contiguas desde una perspectiva taxonómica, muchas veces se confunde a una con otra, y delimitar ciertos aspectos que son propios de cada una. Pero,

mientras tanto, nos hacemos eco de la opinión de Matthew Hodgart que dice que «La “sátira” [...] no constituye una categoría definida, sino una expresión conveniente para abarcar una gran variedad de obras literarias que tienen muchas características en común» (1969, pág. 8).

Para empezar, la sátira arranca de una postura mental de crítica y hostilidad que se esfuerza en extraer las debilidades de un objeto en específico para proceder a atacarlas mediante el ridículo. Es una operación sencilla que, si no toma en cuenta un aspecto esencial, puede caer en la simple burla: la sátira necesita poseer ciertos rasgos estéticos que deleiten al lector (para hablar de nuestro caso particular) y le hagan identificarse con la superioridad que se atribuye a sí mismo el satírico (Hodgart, 1969).

No existe un consenso en cuanto a su naturaleza: unos establecen una relación de imitación entre la sátira y su objeto, mientras otros hablan de transformación. Sin embargo, es indudable que, por la deformación que sufre, la sátira pretende no solo desmejorar sino empeorar notablemente al objeto hasta volverlo risible. Asimismo, la atmósfera en la que el objeto se desenvuelve debe ser modificada de tal manera que muestre su calidad de artificio fantástico<sup>1</sup>, tanto para amortiguar la violencia de la ofensiva como para despertar la conciencia crítica del lector, que debe estar familiarizado con el objeto para comprender las referencias ingeniosas que se observan en la sátira.

Ahora bien, para llegar a una definición válida, tenemos que apuntar hacia la condición que la sátira le inflige al objeto: lo recubre con un disfraz vulgar o lo desnuda obscenamente, dos procedimientos que vienen a ser uno solo: la imposición de una forma que reviste o desviste con el fin de pervertir al objeto. En suma, podemos decir que la sátira consiste en la aplicación de una

---

<sup>1</sup> Hodgart acota que «parece esencial para la sátira que la ilusión constante de la representación se rompa de vez en cuando; solamente así resultan aceptables la fantasía desatada y las construcciones alegóricas» (1969, pág. 190).

forma<sup>2</sup> que reúne (no hay que olvidar que de la misma raíz etimológica de «sátira» se desprende el verbo «saturar») las características negativas del objeto para volverlas absurdas y proyectarlas de tal manera que resulten ridículas a ojos del lector. Así se consigue el efecto cómico, que debe entretener, y el crítico, que debe influir en la conducta, a los que se refiere Hodgart: «La sátira en todos sus niveles debe entretener, tanto como tratar de influir en la conducta, y este entretenimiento procede principalmente [...] del placer que proporciona oír una farsa, una invención fantástica del mundo real» (1969, pág. 19).

Al provenir de una tradición a la que le fascina señalar los defectos, la sátira estaba concebida como una denuncia de las transgresiones y los vicios que estaban por fuera de la norma. De esa manera reflejaba (o más bien deformaba) las conductas social, moral y políticamente más aceptables. El vínculo es inclusive más estrecho si se atienden a las siguientes consideraciones de Hodgart:

Existe una relación esencial entre la sátira y la política en su sentido más amplio: la sátira no sólo es la forma más corriente de literatura política, sino que, en cuanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura (1969, pág. 33).

Su contribución se hace más evidente si decimos que el rasgo fundamental de la sátira justamente estriba en la crítica de las costumbres. No obstante, los primeros siglos de su existencia ya la condenaron a la marginación que ha sufrido a lo largo de la historia: como tiende hacia la burla, el escarnio, la mofa, quedó relegada al espacio de la literatura menor junto a otras expresiones que se decantaban por el efecto cómico. Un juicio precipitado que no supo reconocer

---

<sup>2</sup> En la medida en que esta forma puede dominar la trama y envolver a todos los personajes y el ambiente, la sátira puede ser tomada como un género, mas nunca sobrevivirá por sí sola, pues siempre necesita una fuente de la cual originarse así como un soporte en el cual proyectarse. Al respecto, Hodgart dice que la sátira «no es uno de los géneros literarios tradicionales, como la épica, la tragedia, la comedia, la lírica o la novela, es una categoría especial de la literatura que participa de los géneros literarios de ésta» (1969, pág. 30).

su verdadera importancia y que le granjeó un silencio ominoso desde el que era imposible fijar sus límites y establecer un criterio para su definición.

Pero a pesar de las dificultades que han obstaculizado su crecimiento, la sátira nunca ha dejado de asombrar por la fascinación que ejercen los mundos de ensoñación desde los que lanza críticas acerbas al objeto por medio de chistes que se hacen pasar por inocuos. Solo así cabe en nuestras cabezas que el desnudamiento de una persona o la exacerbación de sus atributos se nos muestre razonable.

Los recursos de la sátira son variados. El buen manejo de ellos genera reacciones más estrepitosas en el público, aunque siempre depende de la maestría del satírico saber cómo combinarlos. El más básico se asemeja al del más simple chiste agresivo: «el desenmascaramiento y el envilecimiento de las personas u objetos exaltados» (Hodgart, 1969, pág. 110); en otras palabras, una técnica de reducción que alienta «la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad» (Hodgart, 1969, pág. 115). Así la apariencia de unidad en el carácter de los objetos y en el de las personas, tanto sus acciones como sus palabras, se deshace. En su lugar solo queda una figura más endeble y proclive a lo grotesco y a la vulgaridad que merece un enjuiciamiento moral.

Como bien señala Hodgart, es un proceso de reducción sencillo para no nublar la comprensión del público, en el que el satírico siempre apela al sentido común, la razón íntegra y la simple lógica del lector para revelar la degradación de una persona u objeto en particular o de la sociedad en general (1969, pág. 126).

Entre las figuras retóricas y recursos discursivos más caros a la sátira, tenemos tres destacados: la invectiva, la ironía y el epigrama<sup>3</sup>. La invectiva es una sentencia o discurso agresivo que aligera

---

<sup>3</sup> Descartamos el aforismo porque este posee una dimensión filosófica que no le interesa a nuestro estudio.

la grosería de su contenido a través del uso de alusiones cultas que contrarrestan el insulto directo. La ironía se jacta de la desvalorización del objeto, aunque lo hace de manera disimulada: se refugia en el doble sentido para no comprometerse. Y el epigrama consiste en una sentencia breve, a manera de epitafio burlesco, que devela las necesidades y estupideces de una persona disoluta (Hodgart, 1969). Gracias a estos tres recursos, la sátira puede desplegar su arsenal de armas que, en lugar de perseguir la destrucción, sirve como un potente corrosivo que dismantela la peana que sostiene a figuras idolatradas hasta verlas revolcarse en su propia inmundicia.

Como hemos visto hasta ahora, la sátira utiliza ciertos mecanismos de defensa y se oculta después de asestar cada golpe para disminuir la agresividad de su ataque. Ya hemos dicho que todo eso se debe a la pericia del satírico, pero no nos hemos detenido a hablar de él.

Puede resultar una figura escurridiza en algunos casos, sobre todo porque siempre se esconde para mantenerse a buen recaudo cuando llega la hora de desenmascarar a los demás. Para tomar precauciones, «el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una *persona* o máscara» (Hodgart, 1969, pág. 124). Es importante poner énfasis en el carácter sibilino del satírico, porque muchas veces así consigue fingir un distanciamiento respecto al objeto que le permite erigirse como juez moral, aun cuando de hecho puede tratarse de alguien que guarda una estrecha relación con el objeto al que dirige sus burlas.

Desde la distancia, el satírico logra «Despojar a sus víctimas de sus símbolos de categoría social y de sus vestiduras para poner al descubierto la corrompida desnudez que hay debajo» (Hodgart, 1969, pág. 128). Pero no solo eso. En el afán de volverlos aún más extravagantes, «El satírico pone el lenguaje complicado y ampuloso en boca de sus víctimas, que expresan sus paranoicas manías de grandeza y sus monomaníacas ambiciones por medio de una retórica vacua e hinchada» (Hodgart, 1969, pág. 126).



Por lo general, la sátira aplica todo el peso de su implacable humor sobre determinadas personas o grupos humanos que sobresalen por un rasgo que los identifica. De acuerdo a sus intenciones, la sátira puede transformarlos en animales, locos, personajes «tipo», incluso máquinas<sup>4</sup>. A nosotros nos interesan particularmente la tipificación y la monomanía, porque nos ayudarán a comprender a los personajes de *Crónicas de Bustos Domecq* y sus obsesiones que analizaremos en el siguiente capítulo.

Según Hodgart, la tipificación «es en parte un intento científico para comprender la variedad de la personalidad humana y en parte una descripción normativa de los errores de la conducta social» (1969, pág. 163). El personaje tipo se mueve sin libertad, siempre a las órdenes del papel que le ha sido impuesto, para de esa manera servir como representante de un aspecto negativo de la sociedad.

### 1.2.1 La parodia

Hemos decidido revisar la parodia como parte del mismo subcapítulo dedicado a la sátira porque, al menos en *Crónicas de Bustos Domecq*, cumple una función análoga y correlativa que vuelve indistintas a una y otra en el texto. También podemos añadir que, como la función de la parodia es satírica, esto es, tiene por meta ridiculizar al objeto de su ataque, nuestra asunción es válida y pertinente. A manera de explicación, ofrecemos la siguiente consideración de María José García Rodríguez:

La sátira y la parodia son géneros que frecuentemente aparecen en un mismo texto, pues ambos implican, con una distancia crítica, juicios de valor sobre algo; parodia satírica o sátira paródica son

---

<sup>4</sup> Hodgart demuestra que no existen grandes diferencias entre estas categorías cuando apunta que «El satírico literario muestra más interés por el reino del automatismo, *l'homme machine*, el robot. W. H. Auden señala cuán frecuentemente el personaje de la sátira es el monomaniaco» (1969, pág. 119). Así, la máquina, el loco y el personaje tipo se muestran como variaciones del mismo sujeto trastornado.

conceptos que se manejan a la hora de definir una obra, tanto por su finalidad como por su estructura (2015, págs. 9-10).

Así pues, como las *Crónicas* demandan un concepto que se ajuste mejor a su dimensión, como el de sátira paródica, nos vemos en la obligación de despejar qué es la parodia para definir este concepto.

Al igual que la sátira, la parodia no debe ser reducida a una figura literaria puesto que no es «un simple guiño dentro de un discurso mayor» (García Rodríguez, 2015, pág. 5), sino una forma capaz de adherirse a un género hasta trastocarlo por completo. Ya cuando nos aproximamos a la sátira la definimos como forma. En el presente caso mantenemos nuestra postura, pues la parodia consiste en un modo de creación textual que reviste a los géneros y los dota de cierta comicidad. Es decir, las dos formas se aplican del mismo modo en el texto literario.

La parodia, no obstante, goza de cierta especificidad de la que la sátira carece. García Rodríguez expresa esta diferencia de la siguiente manera:

...en la parodia existe una relación del arte con el arte, mientras que la sátira relaciona el arte con la realidad. La sátira se define como una crítica de costumbres cuyo objetivo es ridiculizar los vicios y desajustes de la humanidad (v.g. actitudes, estructuras sociales, prejuicios...) con el fin de corregirlos; por su parte, la parodia expone las convenciones de su modelo relacionando dos códigos en un mismo mensaje, dos códigos textuales. Dicho esto, debemos tener en cuenta que la parodia, en numerosas ocasiones, incluye también una caricatura de la recepción o de la misma creación artística (2015, pág. 10).

Los dos códigos textuales a los que se refiere García Rodríguez son el hipotexto (que viene a ser el texto base) y el hipertexto (la parodia en cuestión que toma el texto base y lo transforma de tal modo que causa un efecto cómico). Es decir, la parodia modifica la materialidad de un texto para convertirlo en uno nuevo que se destaca por su carácter lúdico. De ahí que Hodgart afirme

que «La mayoría, si no todos, de [sic] los géneros literarios existentes han sido de hecho empleados con fines satíricos por medio de la parodia» (1969, pág. 132).

Para reforzar la idea anterior, en la que se remarca la diferencia entre sátira y parodia, y profundizar aún más en ella, nuevamente necesitamos la ayuda de García Rodríguez:

Sátira y parodia, tan recurrentes una de la otra, establecen su límite en la dependencia o independencia respecto de su modelo; mientras que el blanco de la sátira es externo a ella, la parodia interioriza en su estructura al hipotexto que caricaturiza (2015, pág. 11).

En otras palabras, la parodia se remite directamente a su objeto, el hipotexto, pues pretende extraer de ahí el material para llevar a cabo su ofensiva mediante la hipertrofia de sus características. García Rodríguez remata con la mención del recurso más extendido en la práctica paródica:

Finalmente, la ironía es, por su naturaleza pragmática, figura central en el funcionamiento de la parodia; y es que este género busca la transformación lúdica de su hipotexto con una intención irónica mediante la cual el lector infiera la significación que se esconde tras el hipertexto (2015, pág. 11).

La mención de la ironía nos hace encontrar, una vez más, un punto en común entre sátira y parodia. El doble sentido que promueve la ironía ocasiona, en el caso de la parodia, un juego de contrastes entre el hipertexto y su hipotexto que despierta la risa. Sin embargo, la función lúdica no absorbe por completo a la parodia, pues, como la misma sátira, la parodia pretende ponerse por encima del hipotexto para criticarlo desde la posición privilegiada en la que se coloca a sí misma<sup>5</sup>.

Subrayamos el carácter iconoclasta, destructor de pedestales, de la parodia porque, aunque la risa desempeña un rol fundamental, debe ir de la mano del establecimiento de la relación

---

<sup>5</sup> Sin embargo, señalar que existe una distancia entre uno y otro revela «que el hipotexto se encuentra elevado respecto al hipertexto» (García Rodríguez, 2015, pág. 16). De ahí que se diga que la parodia se muestra reverencial ante el texto del cual se origina, pues, precisamente porque admite la superioridad del hipertexto, lo caricaturiza o lo hipertrofia en un intento por degradarlo o bajarlo a su nivel.

intertextual que nos faculta para burlarnos del hipotexto, caso contrario nuestras risas estarían infundadas y no serían más que el producto del miedo de no haber entendido en qué consistía el chiste. Para decirlo de otro modo, «En la parodia, la risa se convierte en el elemento que logra que el hipertexto derrumbe al texto previo (el hipotexto) convirtiendo su autoridad en ridícula. La ridiculización del hipotexto se consigue gracias a su caída frente al espectador» (García Rodríguez, 2015, pág. 16).

Es decir, el espectador o lector cumple un papel crucial en la ridiculización del hipotexto. La caída no es gratuita ni se produce por sí sola, se necesita de la complicidad del lector. La parodia exige al lector que conozca las referencias con las que transforma en víctima al hipotexto, ya que solo así se puede garantizar la risa. Es un ejercicio de desenmascaramiento en el que se debe reconocer qué se esconde detrás del hipertexto, porque si no existe esa confrontación, la lectura resulta insustancial y conduce al fracaso del efecto paródico.

Ahora bien, antes de llegar al concepto de la sátira paródica, cabe hacer una última reflexión, quizá la más importante, acerca de la parodia. En el impulso destructor de la parodia se agita también una fuerza renovadora que se propone dar fluidez a la evolución de la literatura. (Entramos nuevamente en una aparente contradicción, como cuando revisamos la tradición de la ruptura.) Una vez que han pasado por el tamiz de la parodia, «los mecanismos de los géneros parodiados quedan al descubierto y se presentan en el hipertexto como artificiales y automatizados» (García Rodríguez, 2015, pág. 17). Ya no se los puede contemplar sin pensar en ellos como obsoletos, artificiosos, oxidados en las juntas. Irremediablemente caen en el desuso, y se necesita unos nuevos que reemplacen a los antiguos.

Entonces, finalmente, contemplamos el fenómeno paródico en todo su esplendor: realmente la parodia no destruye los géneros literarios sino que los conduce a su inevitable transformación para

impedir que se vuelvan anquilosados, esquemáticos y predecibles en sus fórmulas. La parodia es una bisagra que abre la puerta a un nuevo periodo. García Rodríguez es más concisa cuando apunta que «No es posible concebir la idea de “destrucción de géneros literarios”, pero sí una deconstrucción de los mismos; sus formas y su contenido se transforman gracias al descaro de la parodia» (2015, pág. 18).

### 1.2.2 *La sátira paródica*

Una vez que hemos revisado por separado cada término, se hace más fácil exponer en qué consiste la sátira paródica y por qué la hemos escogido como concepto para definir *Crónicas de Bustos Domecq*.

Por un lado, tenemos que la sátira mantiene un vínculo con la realidad, un vínculo que se expresa como crítica del comportamiento y costumbres humanos; por el otro, observamos que la parodia surge de una relación intertextual, y por tanto artística, que tiene la finalidad de desbancar al hipotexto de su trono, mediante el desprestigio o la desvalorización, y dar cabida a nuevas manifestaciones textuales. Tanto una como otra producen un efecto cómico debido a la ridiculización de su objeto, que generalmente es sometido a un proceso de reducción que hipertrofia sus aspectos negativos.

Entonces podemos decir que la sátira paródica, para el caso que nos interesa, es la crítica de las costumbres de los artistas cuyas propias vidas se confunden con su obra. Por decir una obviedad que ya salta a la vista, no nos queda más que ratificar que, efectivamente, nos referimos a los vanguardistas.

La explicación es sencilla: como el arte vanguardista se propuso borrar la frontera entre arte y vida, la práctica del arte se fundió en el pulso cotidiano de la vida. Y en vista de que los personajes de las *Crónicas* son fieles seguidores de este estilo de vida, no pueden ni deben ser analizados solo

desde una de las perspectivas, pues ambas se conjugan asombrosamente en el libro, tal como el arte de vanguardia lo deseaba.

Además, en varios casos no existe una referencia intertextual que nos remita a una obra concreta. Más bien podemos decir que el marco referencial de las *Crónicas* es el conjunto de valores de la vanguardia y el programa que siguió mientras estuvo vigente. Por tanto, como se trata de una obra que satiriza los hábitos de los artistas de la vanguardia que se mezclaban irremediabilmente con su producción artística, podemos decir que *Crónicas de Bustos Domecq* es una sátira paródica.

### **1.3. ¿Quién es Honorio Bustos Domecq?**

Podemos hablar de Honorio Bustos Domecq como de un accidente que se materializó y adquirió dimensiones propias. Cuando Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se dieron a la tarea de escribir por primera vez un texto en colaboración, no tenían en mente convertirlo en un ejercicio duradero ni extraer experiencias valiosas de esa práctica. Este primer texto, anterior al nacimiento de Bustos Domecq, lo escribieron durante una estancia en el Pardo a petición del dueño de la propiedad, el padre de Bioy, entre 1935 y 1936, con la finalidad de ensalzar las virtudes de un producto lácteo cuyas propiedades hiperbólicas debían mostrarse verosímiles a los consumidores (Pellicer, 2000).

El resultado no le disgustó a ninguno de los dos. Es más, los alentó a proyectar la escritura de relatos que finalmente no vieron la luz, aunque Borges mantuvo ciertas reservas desde el principio. Borges manifestó las escasas expectativas que tenía de ese proyecto en un diálogo con Victoria Ocampo, a la que le confesó:

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, Bustos 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 (1969, págs. 71-72).

La publicación de *Seis problemas para don Isidro Parodi* en 1942 bajo el pseudónimo de Honorio Bustos Domecq, después de una amistad que para entonces ya llevaba más de una década y no había sido opacada por los tres lustros con los que Borges aventajaba a Bioy<sup>6</sup>, fue la prueba de que habían creado a un tercer escritor que iba más allá de la propuesta individual de cada uno y se aventuraba por terrenos pantanosos a los que ninguno se habría arrojado solo por su cuenta. En resumidas cuentas, forjaron una máscara detrás de la que se ocultaron para ridiculizar la clase de literatura que los exasperaba y las creencias que encontraban absurdas, sobre todo en el campo del arte: Honorio Bustos Domecq se convirtió en el antifaz de los dos satíricos.

Como bien lo declara Borges en la entrevista que le concede a Ocampo, ya no se trataba de él mismo ni de Bioy Casares; Honorio Bustos Domecq gozaba de intereses propios y de autonomía para escribir, aunque no por eso perdía su carácter de artificio literario. Mas eso no le resta importancia a su obra; al contrario, le da una doble significación.

No hace falta insistir demasiado en que poco importa que el único libro firmado con el pseudónimo común de Honorio Bustos Domecq fuera *Seis problemas para don Isidro Parodi*, dado que en los posteriores, *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), se mantiene el estilo que caracteriza al narrador y se contempla a simple vista la

---

<sup>6</sup> La edad nunca fue un impedimento para que ambos se profesaran mutua admiración. No hay que olvidar que *La invención de Morel*, la reconocida por Bioy Casares como su primera novela, se abre con un elogioso prólogo de Borges.

independencia de este tercer escritor que, como ya hemos apuntado, surgía cuando Borges y Bioy se disponían a escribir juntos.

Por eso, aquí preferimos aproximarnos a su figura desde los testimonios que otros han dado de él, por más que sean textos ficticios (tanto como la existencia de los autores), para entender su propuesta y conocer el ámbito en el que se desarrolló. Para no extendernos mucho en su biografía, puesto que no es el objetivo de nuestra investigación indagar en esos detalles, nos reduciremos al comentario de tres textos (fuentes canónicas, según Cristina Parodi) para conocer la vida y obra de Honorio Bustos Domecq: la «silueta» de Adelma Badoglio y la «Palabra liminar» de Gervasio Montenegro, que preceden los *Seis problemas*, y el «Prólogo» del mismo Montenegro a las *Crónicas*. Algunas precisiones que se hacen en este último libro sobre la actividad de Bustos Domecq se verán específicamente en el próximo capítulo, donde se examinará su faceta de crítico.

Por las líneas que anteceden al texto de Badoglio, que bajo el simple y llano título de «H. Bustos Domecq» presenta su silueta en homenaje al que denomina «doctor», llega a nuestro conocimiento que ella es una «educadora». Los primeros datos que nos ofrece Badoglio son el lugar y fecha de nacimiento de Bustos Domecq: Pujato en 1893. A continuación, cuenta que el escritor en ciernes se mudó a Rosario en 1907, «Después de interesantes estudios primarios» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 11).

Para Cristina Parodi, el aporte de esta información sobre sus estudios sumada a la lista de composiciones recogida por la prensa rosarina —que a juicio de la investigadora bien podrían ser los textos escolares de Bustos Domecq solo por sus títulos: *Vanitas*, *Los adelantos del progreso*, *La patria azul y blanca*, *A ella* y *nocturnos*—, son pruebas de que Adelma Badoglio «debió ser la maestra junto a la cual Bustos hizo sus “interesantes” estudios primarios en Pujato, los únicos que parece haber cursado, a pesar de que la halagada educadora lo llama “el doctor”» (Una Argentina



virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq, 1998, pág. 58). Es pertinente la observación de Parodi, porque así nos hacemos una idea de los personajes que rodeaban a Bustos Domecq y la relación que mantenían con él. Aquí, por ejemplo, vemos que tenía el favor de personas como su profesora de la primaria, esto es, personas con una vocación civilizadora.

Ya en encabezados como *Los adelantos del progreso* vemos el interés de Bustos Domecq por las innovaciones tecnológicas y en *La patria azul y blanca* la manifestación de cierto nacionalismo, mezclada contradictoriamente con una tendencia modernista<sup>7</sup>, que le hace decantarse por las producciones argentinas antes que por la literatura extranjera.

Más adelante, Badoglio se entrega al trabajo de enumerar las obras de Bustos Domecq. Nosotros no solo las enumeramos, sino que también hacemos un breve comentario de ellas a partir de lo que cada una sugiere, porque consideramos que así contribuimos a entender mejor a nuestro «polígrafo». Las obras son *¡Ciudadano!* (1915), que posee el tono de una admonición y de seguro se presenta como manual de urbanidad; *¡Hablemos con más propiedad!* (1932), donde se demuestra su preocupación por la lengua española pese a que Badoglio condena el uso de galicismos en la obra anterior; *Entre libros y papeles* (1934), que nos transmite la vocación intelectual y crítica de Bustos Domecq; *El Congreso Eucarístico: órgano de la propaganda argentina*<sup>8</sup>, que ratifica la sociedad existente entre la iglesia y el estado; *Vida y muerte de don Chicho Grande*, que, como acota Parodi, es el retrato de «una de las figuras más poderosas de la *maffia* de Rosario, “la Chicago argentina”» (Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq, 1998, pág. 58); *¡Ya sé leer!*, una muestra de la vocación civilizadora, rasgo que comparte con Badoglio, de Bustos Domecq y de su afán por alfabetizar a los incultos;

---

<sup>7</sup> No hay que olvidar que el modernismo se declaraba a sí mismo cosmopolita.

<sup>8</sup> Tanto esta obra como las que siguen a continuación no tienen fecha de publicación, pero se sobreentiende que corresponden a una etapa de madurez en la producción de Bustos Domecq.

*El aporte santafecino a los Ejércitos de la Independencia*, donde enseña su interés por la historia nacional; y *Astros nuevos: Azorín, Gabriel Miró, Bontempelli*, que nos sugiere, como indica Parodi, «una imagen de un Bustos poco actualizado en su conocimiento de las letras contemporáneas» (*Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq*, 1998, pág. 59) ya que para la fecha de publicación del libro todos ellos ya no eran una novedad. Por último, Badoglio, cuyas palabras sirven a manera de preámbulo, cierra la silueta con elogios a la obra que viene a continuación. No nos interesan mucho puesto que no aportan ningún dato sobre el estilo o los temas de Bustos Domecq, al menos en lo que respecta a las *Crónicas*, motivo por el que nos abstenemos de transcribirlos.

El siguiente en proveernos información sobre Honorio Bustos Domecq es el doctor Gervasio Montenegro. Este examina aspectos de la obra de aquel que merecen tomarse en cuenta para el posterior análisis de las *Crónicas* así como nos sugiere rasgos de su personalidad (la de Montenegro) que nos mantendrán alerta a la hora de tomar en serio sus comentarios.

En su «Palabra liminar», Montenegro se muestra magnánimo, pues, según sus declaraciones, ha condescendido<sup>9</sup> a escribir un opúsculo para el más reciente libro de quien con cariño llama «Bicho Feo»<sup>10</sup>. El primer acierto que aplaude del libro que prologa es «la aparición [de] un héroe argentino, en escenarios netamente argentinos» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 14), pues Montenegro tiene cierta inclinación por el nacionalismo, como la que ya hemos visto en la obra de Bustos Domecq a la que no tenemos acceso más que por las referencias de Adelma Badoglio. Más adelante, cuando habla de Isidro Parodi y de los *criollos viejos*, retoma sus argumentos a favor de

---

<sup>9</sup> Cabe decir que es notable la ofuscación de Montenegro, porque en todo momento, ya que lo conocemos mejor a través de las narraciones de Bustos Domecq en las que actúa como personaje, distorsiona la realidad de acuerdo a su conveniencia. Aquí, por ejemplo, imagina que «Con una carcajada que me desarma, admite la rotunda validez de mis argumentos; con una carcajada contagiosa reitera, persuasivo y tenaz, que su libro y nuestra vieja camaradería exigen mi prólogo» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 13).

<sup>10</sup> Transcribimos la nota a pie de página de *Seis problemas para don Isidro Parodi*: «Mote cariñoso de H. Bustos Domecq, en la intimidad. (Nota de H. B. D.)» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 13).

la literatura nacional y coloca el retrato de aquel personaje «junto a los no menos famosos que nos legaran "Del Campo", "Hernández" y otros supremos sacerdotes de nuestra guitarra folklórica, entre los que sobresale el autor de *Martín Fierro*» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 17). Aunque el doctor se esmera en apuntar todas las virtudes del libro en cuestión y en criticar disimulada o abiertamente los defectos que encuentra, los obviamos porque, como pasa con los elogios finales de Badoglio, no nos ayudan a conocer mejor los aspectos estilísticos y temáticos que nos conciernen.

No sucede así cuando señala una característica importante de la escritura del autor de los *Seis problemas* que ciertamente se identifica en toda su producción y está entre sus intereses como crítico: «el arte de *brûler les étapes*» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 15), esto es, la habilidad para reducir un relato a su mínima expresión, un rasgo que asimismo se verá en uno de los artistas que puebla las *Crónicas*, aunque este lo utiliza en un grado superlativo. Cuando habla de una de las más arduas tareas del «escritor de fuste», a saber «la diestra y elegante diferenciación de los personajes», nos dice que Bustos Domecq «Recurre [...] a los gruesos trazos del caricaturista, si bien, bajo esta pluma regocijada, las inevitables deformaciones que de suyo comporta el género rozan apenas el físico de los fantoches y se obstinan, con feliz encarnizamiento, en los modos de hablar» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 16), un recurso que, como ya sabemos, le pertenece al satírico y que el mismo Montenegro confirma cuando declara que «El bisturí [...] hace las veces de pluma en la mano de nuestro satírico» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 17).

Finalmente, como su firma lo revela, Montenegro nos hace saber que es miembro de la Academia Argentina de Letras, es decir, una institución que se dedica a promover el buen uso de la lengua. Este dato es importante porque establece una semejanza entre el doctor y Bustos

Domecq, quien también se ha preocupado por el manejo correcto de la lengua española y goza de cierto prestigio por sus manuales académicos.

Ya solo nos queda revisar el «Prólogo» de Montenegro a las *Crónicas de Bustos Domecq*. Con su natural buen talante, Montenegro se refiere al paso del género narrativo a la crítica por parte del «Bicho Feo» como de una «lúcida acción» ante la amenaza de un proyecto narrativo puesto en marcha por el mismo doctor. Por supuesto, la ofuscación de Montenegro y sus ínfulas de importancia trastocan de nuevo la realidad. Sin embargo, no lo comprendemos bien hasta que nos topamos con el mismo problema que enfrentó a los dos amigos en el libro anterior: quién propuso la inclusión de un prólogo. Montenegro manifiesta que «el prólogo al que presto mi firma ha sido impetrado por uno de tales camaradas a quien nos ata la costumbre» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 332). A lo que Bustos Domecq, con una nota al pie de página, responde: «Refresque la memoria, don Montenegro. Yo no le pedí nada; fue usted el que apareció con su exabrupto [el prólogo en cuestión] en el taller del imprentero» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 332).

Más allá de la eterna disputa entre ambos, que parece a punto de encenderse otra vez cuando Montenegro señala la omisión de un personaje en el libro que no puede ser sino él mismo, el doctor al fin menciona las virtudes de la obra y refiere el titánico esfuerzo del crítico, el mismo que

...ha puesto en marcha un registro realmente enciclopédico, donde toda nota moderna halla su vibración. Quien anhela bucear en profundidad la novelística, la lírica, la temática, la arquitectura, la escultura, el teatro y los más diversos medios audiovisuales, que signan el día de hoy, tendrá mal de su grado que apechugar con este vademécum indispensable, verdadero hilo de Ariadna que lo llevará de la mano hasta el Minotauro (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 332).

Precedidos por las palabras de Montenegro y sin más que añadir, podemos pasar al análisis de *Crónicas de Bustos Domecq*.

## 2. Un arte ridículo

Honorio Bustos Domecq es un escritor cuya faceta como cronista revela rasgos importantes de su personalidad. En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, expuso su destreza para el relato policial; en *Crónicas de Bustos Domecq*, él mismo pone en práctica esas habilidades para la inducción. Como el doctor Gervasio Montenegro ya lo indicó, las *Crónicas* no se reducen a un solo campo del arte o de la ciencia; al contrario, una gran variedad de notas dan cuenta del vasto acervo cultural del autor. Ávido de certezas, Bustos Domecq se interna en terrenos de difícil acceso, donde todo parece difuso e inasible, pero la astucia que lo caracteriza siempre le permite hallar el modo de resolver el enigma, aunque sus reflexiones muchas veces son fruto de la invención más que una verdad evidente.

El arte de la crónica persigue el suceso de actualidad para ofrecer un retrato fresco del mundo contemporáneo. No obstante, los personajes a los que se refiere Bustos Domecq muchas veces ya han fallecido o sus obras han pasado desapercibidas en su tiempo. Esto no es extraño si tomamos en cuenta que el cronista ya ha dado señales de estar desactualizado. Tampoco tiene mayor trascendencia, pues nada de esto representa el valor verdadero de la labor emprendida por Bustos Domecq. Su importancia reside en que, más que un cronista, él ejerce el papel de crítico, pues sin sus aportes sería imposible desentrañar el sentido de las obras que describe e interpreta para nosotros.

En la primera parte de este capítulo conoceremos en qué consiste su trabajo, qué círculos frecuenta, de qué manera estos influyen en él y qué rol desempeña el crítico en el circuito cultural. En la segunda, analizaremos la manera en que hace una sátira paródica de la vanguardia literaria, de tal manera que todo se nos muestra como un arte ridículo, en las crónicas dedicadas a los campos de la narrativa, la poesía, la crítica y el teatro; estos son: «Homenaje a César Paladión», «Una tarde

con Ramón Bonavena», «En búsqueda del absoluto», «Naturalismo al día», «Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis», «El teatro universal», «*Gradus ad Parnasum*», «Lo que no falta no daña» y «Ese polifacético: Vilaseco». Como en varias de ellas suelen aparecer otros críticos que cuestionan los méritos de las obras reseñadas, cronista y crítico serán términos intercambiables para referirnos a Bustos Domecq.

## 2.1. El crítico

La intención del crítico se revela ya desde la dedicatoria del libro: «*A esos tres grandes olvidados: Picasso, Joyce, Le Corbusier*» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 335). Resulta gracioso que se refiera a tres notables artistas de vanguardia, cada uno representante conspicuo de su disciplina, como de endebles figuras que triste e incomprensiblemente han caído en el olvido. Desde entonces nos indica cuál será el objeto de su crítica y de qué manera habrá de abordarla.

Siempre detrás de la pista de los que considera grandes maestros del arte y de la ciencia contemporáneos (aunque no sean tan contemporáneos), Bustos Domecq busca la manera de ponerse en contacto con ellos, si no ha tenido la fortuna de conocerlos antes en los cenáculos que frecuenta, o de hacerse con cuadernos de apuntes personales donde pueda hallar el sentido de sus obras.

El trabajo, si no en todos los casos al menos en algunos, corre por cuenta del periódico *Última hora*, que se ha hecho con sus servicios para que colabore en el suplemento literario. Bustos Domecq habla del director dos veces, y en ambas reitera que se trata de un «hombre cuya despierta curiosidad no excluía el fenómeno literario» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 341). Así también sabemos que sus actividades consisten en realizar entrevistas, como en el caso de Ramón Bonavena, o ir en busca de material póstumo que arroje luz sobre la obra incomprensida de un artista ya fallecido, como en el de Nierenstein Souza. Aquí ya podemos ver que Bustos Domecq

actúa de algún modo como un pesquisa. Él mismo, sobre el caso de Souza, nos comunica que se le ha encomendado «la misión, entre detectivesca y piadosa, de investigar *in situ* los restos de esa obra magna» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 348). Pero en lugar de usar la deducción, el método habitual entre los detectives, él recurre a la inducción, el que le permite concebir hipótesis disparatadas a su antojo. En «Una tarde con Ramón Bonavena», para no ir más lejos, confiesa: «Apresurémonos a advertir que estas reflexiones corresponden a una reacción personal» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 341). Es decir, admite que se deja guiar por su instinto.

La entrevista y la confrontación de papeles póstumos, no obstante, no son los únicos medios con los que cuenta el cronista. La comparación de estilos, el repaso del desarrollo de una tendencia, el relato en primera persona, la semblanza, la necrológica, todos los registros, aunque en forma paródica, son del dominio de Honorio Bustos Domecq.

Por supuesto, a la hora de referirse a los artífices y su obra no se abstiene de derrochar elogios y alabanzas, mientras que para hablar de sus compañeros de oficio, los críticos, las invectivas y dicerios se convierten en moneda corriente de su discurso. Por ejemplo en «Homenaje a César Paladión», el cronista exclama «¡Su pasmosa ceguera crítica había quedado en evidencia!» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 338) para denostar a un crítico que acusó de plagio a Paladión. Este suceso tiene correspondencia con un hecho real; es más, sus protagonistas son mencionados en la crónica: Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. Aunque no es el objetivo de este estudio establecer puntos de convergencia entre las personas reales y los personajes ficticios, cabe señalar que Blanco Fombona, crítico literario de gran renombre en su época, fue quien imputó a Lugones la copia de *Los parques abandonados* de Herrera y Reissig (Oviedo, 2012). En la crónica, Paladión ocupa el lugar de Lugones. Indudablemente, Bustos Domecq tomó el incidente como hipotexto para llevar a cabo la parodia.

De igual manera, «aristarco» es un insulto común entre las páginas del cronista para reclamar la ineptitud de sus colegas. La palabra es un epónimo que le rinde homenaje a Aristarco de Samos por sus avances en matemática y astronomía. Según el Diccionario de la lengua española (2019) en su versión digital, esta es su definición: «Crítico entendido, pero excesivamente severo». Bustos Domecq, por decir lo menos, es bastante flexible.

Como complemento de su trabajo como crítico, Bustos Domecq pone en marcha ciertos emprendimientos que buscan promover la difusión de las obras de sus «maestros» o amigos. Debido a que la cicatería es uno de los atributos más evidentes del cronista, es incluso normal que algunas veces quiera sacar provecho de estos negocios ilícitos. Dos ejemplos son emblemáticos. Tras la muerte de Vilaseco, a Bustos Domecq se le ocurre una idea brillante: «Una patética *plquette*, que [aquel] firmó *in articulo mortis*, bajo nuestra amistosa coerción, momentos antes de que se lo llevara la funeraria, difundirá su obra en el selecto círculo de bibliófilos que se suscriben a la misma» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398). Las *plquettes*, solo tras «el previo importe del abono en sonante y contante, se remitirán por correo, que anda como la mona» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398). Del mismo modo, el cronista aprovecha las muestras arquitectónicas de Antártido A. Garay para instalar un quiosco-boletería y así cobrar a los espectadores el pase de entrada. Cuando relata los pormenores de la última muestra, nos enseña su lado más pérfido:

La mañana siguiente, esclavo de la pura codicia y para madrugar al amigo, me descolgué con la rosada aurora en el verde recinto de la plaza, cuando ya escampaba sobre el cartel y me saludaron los pajarillos. Me investía su autoridad una gorra plana con visera de hule, amén de un guardapolvo de panadero, con botones de nácar. En lo alusivo a entradas, yo me había tomado la precaución de guardar en mi archivo el sobrante de la otra vuelta. ¡Qué diferencia entre los transeúntes humildes, casuales si se quiere, que abonaban sin chistar los cincuenta de *La Nación*, y la cáfila de arquitectos gremializados, que nos metieron pleito, a tres días vista! (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 392).



Casos como los que anteceden, sin embargo, realmente representan una minoría, pues cuando se trata de artistas que admira profundamente, Bustos Domecq respeta sus determinaciones. Uno de ellos destaca: Federico Juan Carlos Loomis. El articulista de *Última Hora* habla de él con veneración y más de una vez se refiere a las «veladas de la calle Parera, cuyo arco a veces abarcaba los dos crepúsculos, el de la tarde vespertina y el de la mañana lechal» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 359), siempre presididas por Loomis. Era notable la capacidad de convocatoria de este escritor, ya que a su alrededor se congregaba un círculo de intelectuales con los que Bustos Domecq trabó amistad, así como discutía frecuentemente con ellos sobre arte, más que nada literatura —Antártido A. Garay fue uno de los que conoció en aquellas veladas. Por eso, el cronista confiesa que sus discípulos siempre esperaban ansiosos la publicación de sus libros y que, aunque hay material inédito en notas sueltas, no se atreven a publicarlas, porque «ello importaría renegar de la doctrina y del espíritu del glosador. Lástima, pero qué le vamos a hacer» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 362).

De las tertulias de Bustos Domecq se pueden extraer conclusiones sobre el panorama artístico que le corresponde a la vanguardia. Basta ver la cita que describe el transcurso de esas noches para reconocer el tono de burla. El objetivo principal es satirizar las prácticas gregarias de los intelectuales vanguardistas, pues todos ellos se movían en la misma dirección a pesar de que al mismo tiempo querían ser originales. Esta clase de reuniones era frecuente en el siglo XX, sobre todo como espacios abiertos al diálogo y la crítica. No obstante, se trataba de círculos tan restringidos que no es una exageración decir que los participantes únicamente se leían y comentaban sus obras entre ellos.

Como evidencia del gregarismo de Bustos Domecq también están el fanatismo y fidelidad incondicional que muestra hacia sus artistas favoritos. Por eso, más de una vez expresa las grandes

expectativas que tiene en sus obras futuras, por ejemplo, en «El gremialista»: «A manera de rúbrica, deponemos a nuestra adhesión fanática. No sospechamos cómo Baralt sorteará el escollo; sabemos, con la tranquila y misteriosa esperanza que da la fe, que el Maestro no dejará de suministrar una lista completa» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 374).

Sobre el estilo de Bustos Domecq, tenemos que hacer hincapié en su concisión. Cada crónica no ocupa más que un puñado de páginas justamente porque él siempre se esfuerza en sintetizar los puntos clave de las obras reseñadas. En «Ecllosiona un arte», por poner un ejemplo, ya al principio expresa: «En la esperanza de aclarar el concepto, trazaremos a grandes rasgos un apretado panorama de las corrientes arquitectónicas hoy en boga» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 379). En «Un arte abstracto», por poner un segundo, pasa al examen de las teorías de Pierre Moulonget sin más preámbulo que este: «Su tesis doctrinaria es tan conocida que nos limitaremos, *Deo volente*, al más enjuto y descarnado de los resúmenes» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 368). De esta última cita también se puede extraer otra observación importante sobre su estilo: el abuso de las sentencias en latín, así como de los galicismos y el lenguaje coloquial.

Como ya se ha dicho, las *Crónicas* también comprenden a la parodia, por eso no deja de ser motivo de risa que un defensor de la lengua española, escritor de manuales de gramática, utilice galicismos, como se lo achaca Adelma Badoglio en su «silueta». Se supone que Bustos Domecq quiere darle elegancia y refinamiento a sus textos de esa manera, pero el efecto que produce es el opuesto: aunque quiere parecer ingenioso, realmente resulta pedante e inoportuno. En resumidas cuentas, todo consiste en una parodia del lenguaje de los críticos. En este punto es pertinente esta cita de Hodgart: «El parodista reduce el estilo individual de otro escritor, del que éste se siente particularmente orgulloso, como de un instrumento bien forjado mediante el cual expresa su personalidad, a un puñado de *fórmulas retóricas* y *tics* verbales» (1969, pág. 123).

El arma más eficaz para producir la reducción de la que habla Hodgart es la ironía. Hay una variante de esta, la metaironía, que usualmente se observa más en las parodias. Para entender mejor la diferencia, Paz hace la siguiente aclaración: «La ironía consiste en desvalorizar al objeto; la metaironía no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento» (1985, pág. 95). En otras palabras, la metaironía es la herramienta que utiliza el parodista para minar los mecanismos que han servido para la elaboración del objeto artístico, en nuestro caso la literatura de vanguardia, mientras la ironía es a la que recurre el satírico para burlarse mediante la desestimación del objeto. Tanto uno como otro, satírico y parodista, se esconden y se juntan tras la máscara de Bustos Domecq.

Por último, ya solo nos queda hablar de la importancia del oficio de Honorio Bustos Domecq en el contexto de las *Crónicas*. Uno de los propósitos primordiales de la vanguardia era restarle validez al rol de los críticos y despertar la conciencia reflexiva del receptor para así deshacerse de los intermediarios. Sin embargo, aunque los artistas que aparecen en las *Crónicas* tienen una vocación vanguardista, sus obras no podrían ser entendidas sin la intervención de Bustos Domecq. Él restituye el valor de la institución arte porque solo a través de sus juicios e interpretaciones podemos dar con la solución de los enigmas que envuelven a las obras reseñadas.

Como él mismo lo indica en «Naturalismo al día», «Fue necesario un llamado al orden, prestigiado por las iniciales H. B. D., para que Buenos Aires, frotándose los ojos despabilados, despertara de su sueño dogmático» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 354). Bustos Domecq hace tanto de guía y crítico de la vanguardia como de satírico y parodista que ridiculiza e intuye el término del movimiento. Él parece el indicado para abrirnos los ojos a la vanguardia, cuando en realidad es el que sella su fin. En «Los ociosos» se adjudica tímidamente el título de profeta, uno cuya «melena ralea, una que otra oreja se tapia, las arrugas juntan pelusa, la muela es cóncava, la

tos echa raíces, el espinazo es joroba, el pie se enrieda [sic] en los cascotes y, en suma, el *pater familias* pierde vigencia» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 422), pero también uno que, casi sin proponérselo, oficia como sacerdote y verdugo.

## 2.2. El perfeccionamiento de la técnica y sus artífices

### 2.2.1 *El plagio o el retorno de la obra autónoma*

El montaje no era una técnica ajena a la literatura de vanguardia. El procedimiento consistía en la extracción de citas de diversas obras para incorporarlas al texto vanguardista, con la finalidad de ampliar la resonancia del sentido y dotar de profundidad crítica al poema o la narración. Así, por ejemplo, lo entendieron los modernistas anglosajones, tras cuya pista nos pone el narrador cuando nombra a dos de ellos y los compara con César Paladión, el escritor a quien dedica «Homenaje a César Paladión», la primera crónica del volumen: «La clave ha sido dada, una vez por todas, en el tratado *La línea Paladión-Pound-Eliot*» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 338).

No obstante, aunque se deja arrastrar por el flujo de la corriente vanguardista, Paladión siente la agitación de un torrente interno aún más violento y se muestra más radical en su propuesta. Contemporáneo del estallido de la vanguardia en las primeras décadas del siglo XX, Paladión no se contenta con la inclusión de fragmentos de otros autores, él va más allá y

...entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de bucear en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 339).

Nosotros hemos dicho que en el montaje de la obra vanguardista las partes o unidades mantienen su independencia para luego poder establecer relaciones conceptuales entre ellas. Paladión, en cambio, impulsa un procedimiento de «*ampliación de unidades*». Unidades que

crecen en proporciones hasta recobrar su dimensión original: la del arte autónomo. Bustos Domecq describe los últimos pasos de ese camino insoslayable de la siguiente manera:

En nuestra época, un copioso fragmento de la *Odisea* inaugura uno de los *Cantos* de Pound y es bien sabido que la obra de T. S. Eliot consiente versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos. Anexó, por decirlo así, un *opus* completo, *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 339).

Por decirlo de manera más sencilla, Paladión ya no se contenta con la extracción de fragmentos de obras ajenas, él transcribe el texto original. Debido a esto, ya no hay la posibilidad de esa simbiosis entre los elementos que forman parte de la obra inorgánica, del objeto artístico, porque Paladión devuelve el concepto de unicidad, propio del arte orgánico, a su pedestal. La ausencia del aporte personal y de la profusión de citas con relación entre ellas refuerza esta idea.

Aunque Bustos Domecq pretende hacernos pensar lo contrario, Hilario Lambkin Formento, uno de los personajes de «Naturalismo al día», replica los métodos de Paladión. El «maridaje irrisorio» del que se burla el cronista se debe a que él encuentra una diferencia notable en las respectivas intenciones de cada artífice: por un lado, Paladión expresa los deseos más profundos de su alma mediante el calco de sus obras favoritas; por el otro, Lambkin Formento, como resultado de la persecución de la forma perfecta para la descripción de una obra literaria, ha llegado a la conclusión de que no hay una manera más fiel de lograrla que la repetición exacta de cada línea y cada párrafo de la obra, y por eso emprende la «descripción» de la *Divina Comedia*.

Sin embargo, Lambkin Formento tarda en llegar a semejante conclusión. Como bien nos lo comunica Bustos Domecq guiado por sus instintos, la lectura de *Viajes de varones prudentes* en el quiosco del parque Chacabuco debió de cambiar para siempre la percepción de Lambkin acerca de su oficio. Este último libro sugiere que el arte de la cartografía alcanza su cúspide cuando el

mapa calza a la perfección con la geografía que quiere representar. Del mismo modo, Lambkin, decidido a insuflarle aliento a la práctica de la crítica literaria,

...intuyó que la descripción del poema, para ser perfecta, debía coincidir palabra por palabra con el poema, de igual modo que el famoso mapa coincidía punto por punto con el Imperio. Eliminó, al cabo de maduras reflexiones, el prólogo, las notas, el índice y el nombre y domicilio del editor y entregó a la imprenta la obra de Dante. ¡Así quedó inaugurado, en nuestra metrópoli, el primer monumento descriptivista! (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 355).

El sentido de la obra, al menos para Bustos Domecq, es claro, y las confusiones a las que puede dar pie su lectura son el resultado de tergiversaciones malintencionadas o de asociaciones arbitrarias entre dos tendencias ligeramente parecidas:

...hay tratadistas que se obstinan en asimilar productos tan diferenciados como los análisis de Lambkin y las escatologías cristianas del florentino. Tampoco faltan quienes, encandilados por la mera Fata Morgana de análogos sistemas de calcos, hermanan la obra lambkiana a la matizada poligrafía de Paladión (Borges & Bioy Casares, 1981, págs. 355-356).

Por supuesto, todo se trata de un chiste elaborado. Tanto uno como otro ejecutan su trabajo del mismo modo, aunque con intenciones distintas que no se advierten en la lectura ya que no hay el desajuste de la obra inorgánica que explique por sí mismo la naturaleza de la obra. Ambos cometen la vileza de copiar libros enteros y publicarlos bajo su firma. Duchamp solía apropiarse de objetos vulgares y darles una connotación distinta al colocarlos en salas de exposición. El propósito era demostrar que solo bastaba con la credibilidad del artista para elevar las cosas más peregrinas a la estatura de obras de arte. Pero no se da el mismo caso en Paladión ni en Lambkin Formento. Ellos se adueñan de obras consumadas que no ponen en duda la legitimidad de la institución arte sino refuerzan su poder.

Paladión y Lambkin Formento son los cultores del vanguardismo que, por extremar sus esfuerzos, lo conducen irremediabilmente a su vaciamiento. Como en lugar de utilizar el acervo literario que poseen para darle más profundidad a sus ideas o establecer una serie de asociaciones insólitas solo se dedican al plagio, sus textos no representan un motivo de sorpresa ni alientan el espíritu reflexivo de los lectores. La única novedad es que sus nombres se sobreponen a los de los autores originales. La instancia crítica, la más cara a la vanguardia, se extravía en ambos casos si no se tiene conciencia de las intenciones de sus autores, algo que no puede darse dentro del objeto artístico de vanguardia porque este, en su interior, debe manifestar cierto desarreglo que propicie la reflexión. Además, en sus obras no hay la «Soberanía del texto sobre su autor-lector y sus lectores sucesivos» (Paz, 1985, pág. 140), sino la reivindicación del papel tradicional del autor como productor de sentido y filtro de las interpretaciones de su obra. Si no fuera por la «ardua» labor de Bustos Domecq, el sentido absurdo de todo esto se nos escaparía.

De esta manera, nuestro satírico nos enseña, por un lado, que la avidez propia del artista de vanguardia no conoce límites, que llegará el momento en que ya no encontrará procedimientos espléndidos conforme avanza sino que acudirá a los mismos y los forzaré hasta volverlos obsoletos y que en un punto agotará todos sus recursos; por el otro, ya con el disfraz del parodista, que si no hay una propuesta original por parte del escritor y un cúmulo de relaciones observables en el centro de la obra, se pierde el afán crítico de la vanguardia y ni siquiera se pueden adivinar sus intenciones.

### 2.2.2 *La obra reclama su lugar en el mundo*

Así como se puede establecer una relación directa entre la obra de Paladión y la de Lambkin Formento por la similitud o íntima correspondencia de sus procedimientos, es posible hacer lo mismo con la de Ramón Bonavena y la de Urbas. Bustos Domecq, metido de lleno en su papel de

crítico, intenta convencernos nuevamente de las diferencias en las propuestas respectivas de cada autor. Mientras Bonavena pertenece a la escuela del descriptonismo que «logra su más genuina aplicación en el área de la novelística» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 353), Urbas, así como Lambkin Formento, sigue la corriente descriptivista que acoge a «una diversidad de renglones que no excluyen, por cierto, la poesía, las artes plásticas y la crítica» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 353). Es decir, la distinción estriba únicamente en las disciplinas que cada uno practica: Bonavena la narrativa y Urbas la poesía.

Como vemos, todo se trata de una clasificación arbitraria y excesiva diseñada por el cronista, porque hay más de un elemento que Bonavena y Urbas comparten. Para no ir más lejos hablemos del principal. Ya hemos dicho que los productos de la vanguardia se caracterizan por exhibirse como artificiales. Sin embargo, como su deseo de conjugar arte y vida es aún más fuerte, el objeto artístico se inclina cada vez más hacia la naturaleza e intenta ocultar los remiendos que la definen como obra inorgánica. Aquí se da el paso que va de la vanguardia a la neovanguardia, pues Bonavena y Urbas condenan la artificialidad y ya no solo quieren despojar a la obra del aura trascendental que la recubre sino también de su finalidad artística para así hacerla pasar por un objeto más de la realidad. Pero su objetivo jamás se cumple, porque su afán por alcanzar la superación del arte deviene en un acto artístico. Es decir, se restaura la noción de obra de arte convencional.

Para entender mejor el vínculo entre ambas se hace indispensable primero revisar sus obras por separado. En «Una tarde con Ramón Bonavena», Bustos Domecq entrevista y nos proporciona información del personaje que procede a retratar: un ser absorbido por su trabajo que se esfuerza en obtener el registro exacto de los objetos que pasan a componer el cuerpo de su obra.



Como el mismo Ramón Bonavena manifiesta, sus aspiraciones al principio no iban más allá del campo de la literatura realista. Su anhelo más profundo «era dar una novela de la tierra, sencilla, con personajes humanos y la consabida protesta contra el latifundio» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 342). Tampoco teme confesar que «El esteticismo me tenía sin cuidado. Yo quería rendir un testimonio honesto, sobre un *sector limitado*<sup>11</sup> de la sociedad local» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 342).

Pero a medida que las elucubraciones que precedían a la ejecución del trabajo arrojaban obstáculos infranqueables, Bonavena cayó en cuenta de que su primera tentativa era irrealizable. Todo parecía perdido hasta que encontró la solución entre sus apuntes:

Ahí estaba la clave que yo buscaba. Estaba en las palabras *un sector limitado*. Cuando las escribí no hice otra cosa que repetir una metáfora común y corriente; cuando las releí me deslumbró una especie de revelación. *Un sector limitado...* ¿Qué sector más limitado que el ángulo de la mesa de pinotea en que yo trabajaba? Decidí concretarme al ángulo, a lo que el ángulo puede proponer a la observación (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 343).

Fue entonces cuando empezó la escritura de *Nor-noroeste*, una obra inconmensurable que agota la descripción de todos los aspectos, sin excepción, de los objetos que se hallaban en la esquina de su mesa de trabajo. Julià Guillamon, en el prólogo a una edición de *Crónicas de Bustos Domecq* (1998) publicada por Losada, apunta que en el descriptivismo de Ramón Bonavena muchos críticos han querido ver una parodia del *nouveau roman*, una vanguardia que cosechó cierto éxito a mediados del siglo XX.

A Bonavena, como él mismo se apresura a indicar, le interesaban la naturalidad y espontaneidad de los objetos que descansaban sobre su escritorio. Por eso, cuando agotó la descripción de la primera serie, no se animó a mover otros objetos hacia el ángulo de la mesa, sino

---

<sup>11</sup> Aquí las cursivas son nuestras.

que pidió la ayuda del repartidor de la panadería, para así mantener el efecto fortuito que deseaba para su obra. «Baste decir que yo cerraba los ojos, el falto [el repartidor] colocaba una cosa o cosas y luego ¡manos a la obra!» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 345).

Sin embargo, la intención de Bonavena no queda clara hasta que Bustos Domecq le pide prestado «alguno de los objetos que la obra registra» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 345). El escritor se niega tajantemente y cuenta que los objetos fueron destruidos junto a las fotografías que capturaban el mismo instante que el escritor se esmeró en describir, porque en caso de conservar los originales, la obra hubiera quedado expuesta «a confrontaciones impertinentes. La crítica se dejaría arrastrar por la tentación de juzgarla según su mayor o menor fidelidad. Caeríamos así en el mero cientificismo» (Borges & Bioy Casares, 1981, págs. 345-346).

Es importante esta última reflexión, porque así como descarta el cientificismo, Bonavena le niega cualquier valor estético a su obra. Él afirma que le tiene sin cuidado conmover o escandalizar al público. Tampoco le interesa demostrar la exacta correspondencia del objeto con la descripción que se hace de él. No. Bonavena desea que la escritura reemplace al objeto, que ocupe su lugar, de ahí que no conserve ninguno después de terminar su trabajo. En sus propias palabras: «La obra está más allá. Aspira a lo más humilde y a lo más alto: un lugar en el universo» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 346).

No obstante, como el mamotreto que es *Nor-noroeste* lo evidencia, tal aspiración es imposible. El artista de neovanguardia apela a la naturalidad para desvanecer la frontera entre arte y vida, pero el resultado siempre responde a las exigencias artísticas del autor. Es decir, la novela de Bonavena, aunque surge con la intención de usurpar el lugar de los objetos que describe, no puede lograrlo porque el texto no *es* el objeto sino su representación. *Nor-noroeste* no puede desprenderse

de su condición de obra porque fue escrita con el estilo del autor y refleja en mayor o menor medida una visión estética del mundo. La obra de arte autónoma aquí reaparece en todo su esplendor.

Urbas, un poeta que también engrandece la naturalidad y espontaneidad, tiene la misma aspiración que Bonavena, aunque en su propuesta hay una diferencia remarcable. Urbas aparece junto a Lambkin Formento en «Naturalismo al día».

En su afán de producir una obra capaz de suplantar la realidad, Urbas ya no concibe el arte como recreación del mundo, pues le parece un esfuerzo desmedido e inútil; la naturaleza como creación de un ser divino le asombra mucho más. Por eso, el poeta atiende al llamado de un concurso que tiene por tema la rosa con el envío de una rosa. «No hubo una sola disidencia; las palabras, artificiosas hijas del hombre, no pudieron competir con la espontánea rosa, hija de Dios» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 356). Lo mismo se da con Colombres, epígono de Urbas, que a un certamen remite un carnero que atiza golpes al jurado.

Tanto Urbas como Colombres son representantes de una escuela que propone abolir el límite entre arte y naturaleza, objeto y representación. Así se plantea un dilema complejo que Bustos Domecq reduce de la siguiente manera: «Si la tendencia descriptiva prosigue, el arte se inmolará en las aras de la naturaleza; ya el doctor T. Browne dijo que la naturaleza es el arte de Dios» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 357).

Sin embargo, esto no es más que una trampa. Urbas y Colombres no representan el mundo como lo hace Bonavena, aquí está la diferencia que los distancia. Si se diera el caso de que se tomara a la naturaleza por arte, entonces el quehacer artístico ya no tendría ningún sentido dado que todo ya habría sido creado. Y en el caso de que se admitiera el gesto de Urbas y Colombres, solo para ellos tendría sentido pues detrás del envío de la rosa y el carnero se agazaparía una intención artística, así fuera la de reivindicar los poderes de un ente divino. Aunque los tres

desdeñan la apariencia antinatural del objeto artístico y pretenden integrar el arte y la vida, finalmente sus esfuerzos se convierten en actos artísticos que demuestran la imposibilidad de tal unión. Entonces, como lo sugiere entre líneas Bustos Domecq, más bien resultaría inevitable que tarde o temprano se reanudara el ciclo: no satisfecho con la contemplación de la naturaleza, el ser humano buscaría un medio para representarla, tal como Bonavena, y así regresaría la obra de arte figurativa en un proceso que tiende hacia el infinito.

### 2.2.3 *La afinación del tiempo*

El arte vanguardista privilegia un sistema de composición sustentado en la dimensión espacial. «Espacial, en el sentido de que el espacio como entidad física propicia la emergencia de una forma entendida en términos relacionales, pero también espacial en cuanto categoría relevante de una obra que renuncia al tiempo como dimensión de su existencia» (Piñón, 1974, págs. 19-20). En otras palabras, el soporte es fundamental para el arte vanguardista, porque a partir de ahí se pueden establecer las relaciones que conducen a la crítica de la obra de arte.

Sin embargo, una vez que la obra está terminada, la vanguardia, movida por el signo de la insatisfacción, se transforma y da paso a nuevas manifestaciones, siempre con el afán de alcanzar la perfección. El esfuerzo nunca parece suficiente, por lo que un nuevo quiebre, como el que previamente se ha dado, se hace indispensable. Aquí se muestra la tradición de la ruptura, la aparente contradicción de la que habla Octavio Paz.

Nierenstein Souza, el escritor recientemente fallecido por cuya obra póstuma Bustos Domecq se desplaza a Montevideo, consigue salvar esa contradicción, aunque la consecuencia afecta directamente a la vanguardia. Si bien el escritor dejó tras de sí varios libros publicados, después de su muerte no quedan más que un puñado de alejandrinos y una breve acotación escrita en la última página de un libro de Mallarmé que le perteneció en vida. La acotación dice: «*Es curioso*

*que Mallarmé, tan deseoso de lo absoluto, lo buscara en lo más incierto y cambiante, las palabras. Nadie ignora que sus connotaciones varían y que el vocablo más prestigioso será trivial o deleznable mañana»* (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 349). Del resto de la obra póstuma que imaginó el cronista antes de emprender el viaje, no hay nada.

Sin embargo, la idea de que ha pasado por alto algo importante no abandona a Bustos Domecq, como si hubiera obviado un hecho incontrovertible acerca de la obra de Souza. Nuevamente, gracias al arte de la inducción al que nos ha acostumbrado, el cronista obtiene la respuesta a sus sospechas. Después de analizar los alejandrinos y comprobar que van disminuyendo en calidad conforme se pasa de uno a otro, ya que todos hablan del mismo tema, y de escuchar las chocantes historias de su compañero de camarote en el viaje de regreso a Buenos Aires, el cronista descubre dónde reposa el legado del escritor.

Consciente del carácter voluble de las palabras, Nierenstein Souza se rehusó a escribir un solo libro más, porque se dio cuenta de que las mismas palabras tienden hacia su afinación si se las deja correr por vía oral, tal como la historia, inventada por Souza, que llega a oídos de Bustos Domecq por medio de su compañero de camarote.

Nierenstein retomó la tradición que, desde Homero hasta la cocina de los peones y el club, se complace en inventar y oír sucedidos. Contaba mal sus invenciones, porque sabía que el Tiempo las puliría, si valían la pena, como ya lo había hecho con la *Odisea* y *Las Mil y Una Noches*. Como la literatura en su origen, Nierenstein se redujo a lo oral, porque no ignoraba que los años acabarían por escribirlo todo (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 351).

El parodista se burla de los constantes cambios que sufre la vanguardia, de su obsesión por la novedad que la lleva a sepultar los hallazgos inmediatamente anteriores. Le parecen absurdas e innecesarias las transformaciones a las que se somete. Como solución propone una vía más sencilla y económica para permitir el libre flujo de las ideas e incorporar nuevos elementos: eliminar los

soportes en los que se proyecta la obra. Así se deshace de la tradición de la ruptura, que es la esencia misma de la modernidad, porque la ruptura ya no se presenta cada tanto bajo la forma de un objeto artístico, ahora simplemente se deja correr el tiempo hasta que las clavijas de la obra queden ajustadas en total armonía. Sin embargo, al hacerlo de este modo le niega la posibilidad a la obra de enfrentarse a la crítica, ya que no puede reflejar su inconformidad en la dimensión espacial que tanto requiere, y le permite al tiempo recobrar su poder como juez de la obra.

#### 2.2.4 *Un raro más allá de la vanguardia*

«Catálogo y análisis de los diversos libros de Loomis» es la crónica en la que se puede asociar más fácilmente a las personas reales con los personajes de la ficción. Aunque insistimos en que no es la tarea de esta investigación revelar las identidades que se esconden debajo de las caricaturas borroneadas por Bustos Domecq, será indispensable hacer cierta precisión más adelante respecto al protagonista, Federico Juan Carlos Loomis, que nos ayudará a entender su vínculo con la vanguardia.

De acuerdo al retrato que se nos brinda, Loomis ha sufrido la incompreensión de la crítica y su obra ha sido juzgada solo en comparación con agentes externos como el ultraísmo, debido a que los jóvenes vanguardistas eran fieles seguidores suyos. Pero a la luz de la nueva evidencia sobre su obra, Bustos Domecq hace referencia a la característica esencial de toda su producción: «Es indubitable, por lo demás, que Loomis descreyó siempre de la virtud expresiva de la metáfora, exaltada, en la primera década de nuestro siglo, por el *Lunario sentimental*, y en la tercera por *Prisma*, *Proa*, etcétera» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 359).

*Lunario sentimental* es un poemario de Leopoldo Lugones, mientras *Prisma* y *Proa* fueron revistas de corto aliento que ostentaban un claro corte vanguardista (Oviedo, 2012). Así el cronista nos ratifica que Loomis desdeñaba las modas, tanto el modernismo decadente que apareció a

inicios de siglo como la vanguardia, a pesar de que un cortejo de ultraístas lo rodeaba todo el tiempo. Provoca risa saber que los ultraístas, apasionados defensores de la metáfora, en la crónica están encandilados por la figura de un detractor de los tropos. Su fidelidad hacia Loomis se evidencia en que todos asisten a sus tertulias, encandilados por las graves disertaciones del maestro acerca del arte y la literatura.

Aquí ya es imperante develar que detrás del disfraz ridículo de Federico Juan Carlos Loomis se agazapa Macedonio Fernández. No es un secreto la gran admiración que Jorge Luis Borges le profesaba, tampoco que incluso lo consideraba su maestro. Aquí podemos ver un atisbo definitivo de que la experiencia personal de los creadores de Honorio Bustos Domecq pudo servir como base para la escritura de las *Crónicas*. Sin ir más lejos, es justo mencionar, asimismo, que el inaugurador del ultraísmo en el continente americano no fue otro sino Borges y que él mismo participó en las revistas mencionadas anteriormente para difundir las virtudes de la vanguardia.

Sin embargo, aunque Macedonio estuvo en contacto con las tendencias más novedosas que arribaron a Argentina, no se puede decir que se adhiriera a ninguna de ellas. Él practicaba un vanguardismo que no encajaba dentro de las corrientes más convencionales, aunque el afán rupturista permaneció intacto. Por decirlo de algún modo, él creó su propia vanguardia y fue el único que la cultivó. Quizá el esfuerzo más grande que merece mencionarse sea el siguiente: Macedonio se propuso el develamiento de los mecanismos anquilosados de la novela y la demostración de cómo tendría que funcionar en el futuro para infundirle un nuevo aliento al género (Oviedo, 2012). De ahí nacía la admiración de los jóvenes intelectuales bonaerenses hacia su estilo y obra.

Ahora bien, Loomis, a su manera, también impulsó la abolición de cierto régimen: el de la metáfora. Para conseguirlo, el escritor halló la manera de cerrar la grieta que se abría entre el título

de la obra y su contenido: «*Chez Loomis*, en cambio, el título es la obra. El lector advierte maravillado la coincidencia rigurosa de ambos elementos» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág.

362). Bustos Domecq enumera los méritos de la gesta emprendida por Loomis de esta manera:

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 (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 362).

Como en los casos de los escritores revisados en los acápites anteriores, Loomis logra llevar a la vanguardia a un estadio superior, aunque el costo que debe pagar es demasiado elevado. *Oso, Catre, Boina, Nata, Luna, Tal vez*, el conjunto de la obra loominiana consiste únicamente en siete palabras que, de acuerdo a las intenciones del autor, recobran su unidad, puesto que ya no remiten directa o indirectamente, como es el objetivo de los tropos, a otra cosa que no sea el objeto en sí mismo. «En esta época de negativismo relativista, afirmó, nuevo Adán, su fe en el lenguaje, en las sencillas y directas palabras que están al alcance de todos» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 363). De tal manera, es imposible hallar relaciones conceptuales, ya que no hay elementos en el interior de la obra que propicien la reflexión crítica, como tampoco pretender buscar un sentido ulterior al título o a la obra. Así el texto recupera la unidad perdida y la categoría de obra autónoma se restablece.

### 2.2.5 *Las candilejas sempiternas*

Bluntschli, como Nierenstein Souza, dejó a su muerte en 1925 un legado que cambió para siempre la concepción del arte, aunque su importancia tardó en ser justificada porque necesitaba la aparición de un intérprete. Siete años se tomó la teoría de Bluntschli sobre el teatro, divulgada por Maxime Petitpain, su mejor amigo, en llegar a buen puerto: Maximilien Longuet, joven actor y



empresario, quedó fascinado por la propuesta de Bluntschli y abandonó sus estudios de ajedrez para poner a prueba las ideas del teórico.

El objetivo era el mismo que vanguardistas como Bonavena, Urbas y Colombres se habían trazado: dismantelar la frontera que limitaba la vida y el arte. Pero la ejecución exigía esfuerzos distintos, pues la disciplina ya no era la poesía ni la narrativa sino el teatro. Longuet reunió a un selecto grupo, «que no sólo constituyeron a su modo los albaceas póstumos de lo que se ha dado en llamar “la ponenda bluntschliana”, sino que la pusieron en práctica» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 377). Los participantes atravesaron la Rue Beau Séjour confundándose con los transeúntes que seguían el dictado de la cotidianeidad sin adivinar que entre ellos se mezclaba un conjunto de actores que se movía bajo la consigna de reformar el teatro.

Radical en extremo, este teatro universal, sin embargo, como la poesía oral de Nierenstein Souza, plantea un problema insoluble para la vanguardia: como se vuelve innecesario un soporte que determine el papel de los actores, puesto que ellos se dejan llevar por las veleidades del momento sin ajustarse a un esquema como el de los diálogos y acciones de un guion, la representación se esfuma una vez llevada a cabo y el espacio de la crítica, el objeto artístico, ya no tiene cabida. Bustos Domecq exalta las virtudes del nuevo teatro así: «Longuet había asestado un golpe de muerte al teatro de utilería y de parlamentos; el teatro nuevo; el más desprevenido, el más ignaro, usted mismo, ya es un actor; la vida es el libreto» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 377).

A pesar de que es una de las crónicas más cortas, «El teatro universal» pone de manifiesto mejor que otras el dilema al que se enfrentaría la vanguardia en caso de alcanzar sus metas y del que el satírico y parodista se aprovecha para lanzar sus dardos: si el arte y la vida aparentemente se fundieran en uno solo, ya no haría falta disponer de un soporte en el cual plasmar las inquietudes

y reflexiones sobre la institución arte. Es decir, ya no habría necesidad de un espacio para el objeto artístico ni, por tanto, para la crítica. Pero con la desaparición del objeto artístico se recuperaría la noción de obra, pues todos los actores involucrados en la puesta en escena tendrían en mente todo el tiempo que se trata de un acto artístico aunque ellos procuraran desenvolverse con naturalidad, mientras las personas que discurrieran por las calles ni siquiera barruntarían que forman parte de un elenco improvisado.

García Rodríguez (2015, pág. 22), citando a José María Pozuelo Yvancos, advierte que en la posmodernidad el escenario ya no se reduce a las tablas y candilejas de las antiguas salas, pues la impresión de que nada escapa al arte sugiere que la vida misma puede ser considerada un simulacro que se desenvuelve en los escenarios de la cotidianeidad. Aunque, en el caso de la neovanguardia, no se trata más que de una ilusión, pues solo los participantes del acto artístico son conscientes de que están llevando a cabo una obra, mientras las personas ajenas a sus intenciones siguen con sus actividades sin darse por entendidas. Es decir, el límite entre arte y vida permanece en su lugar.

#### 2.2.6 *Un arte alusivo*

La vanguardia literaria no es ajena al afán revolucionario que procura desajustar la organización del instrumento que constituye la materia misma de la creación literaria: el lenguaje. En su caso, la gramática y la calidad de signo de las palabras sufren modificaciones en virtud de la instauración de un nuevo orden que se baste por sí mismo. Para que tal propósito se realice, el vanguardista debe obtener una conciencia lingüística que se oriente hacia la búsqueda de un lenguaje que «renuncie al contenido semántico» (Bürger, 1974, pág. 129), para así alcanzar el «acceso a realidades nuevas: el lenguaje, pues, construye la realidad, no refiere un mundo preexistente» (Piñón, 1974, pág. 13).

Fiel a este principio, Santiago Ginzberg, el poeta cuya obra analiza Bustos Domecq en «*Gradus ad Parnasum*», pergeñó una obra que causó polémica en el ambiente literario, porque lo que a simple vista empezó como un desatino rápidamente se convirtió en un galimatías que solo pudo ser desentrañado por la astucia de nuestro cronista.

En sus primeros versos, contenidos en el poemario *Claves para tú y yo*, hay palabras como «bocamanga», «nocomoco» o «Buzón» que parecen fuera de lugar en el contexto del poema. La primera, si bien aparece en «autenticadas ediciones del Diccionario de la Real Academia» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 384), produjo desavenencias entre los críticos porque se muestra incompatible dentro del verso «*La tarde bocamanga se nos va*» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 384). La segunda resulta extraña incluso para el cronista porque no está incluida en ningún catálogo y los versos «*Labios de amor, que el beso juntaría, / dijeron, como siempre, nocomoco*» tampoco aportan nada. La última, que pertenece a los versos «*Buzón! La negligencia de los astros / abjura de la docta astrología*», parece fruto de un error tipográfico.

Bustos Domecq, en vista de que precisamente tomó la palabra «Buzón» como una errata, se apresuró a sugerir que Ginzberg realmente quiso escribir «Tritón» o incluso «Ratón». Cuando le hizo llegar a su amigo un telegrama con la notificación de la enmienda que se había permitido depositar en el Registro de la Propiedad Intelectual para mantener su buen nombre, se halló con una respuesta inesperada: «Ginzberg se manifestaba de acuerdo, siempre que se admitiera que las tres variantes en debate podían ser sinónimos» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 385).

Como si el primer poemario no hubiera sido suficiente para confundir a toda la crítica, el segundo llegó aún más lejos, pues hacía ostentación de vocablos breves nunca antes vistos:

*Drj* en la cuarteta-prólogo; *ujb* en un ya clásico soneto que campea en más de una antología escolar; *ñll* en el ovillejo a la *Amada*; *hnz* en un epitafio que rebosa de dolor contenido; pero ¿a qué seguir? Es

cansarse. ¡Nada diremos por ahora de líneas íntegras; en las que no hay ninguna palabra que figure en el diccionario! (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 385).

El enigma pudo haber permanecido en la oscuridad de no ser porque, tras el fallecimiento del autor, Bustos Domecq rescató una «libreta de puño y letra del propio Ginzberg» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 385) en la que se consignaba el significado de las palabras y vocablos que llenaban sus libros de poesía.

Gracias a las inquisiciones de Bustos Domecq sabemos que «”Bocamanga, en mi verso, denota la emoción de una melodía que hemos escuchado una vez, que hemos olvidado y que a la vuelta de los años recuperamos”» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 386). En cuanto a «nocomoco», Ginzberg afirma que la palabra surge de la necesidad de ahorrar o abreviar las siguientes retahílas: «”Los enamorados repiten que, sin saberlo, han vivido buscándose, que ya se conocían antes de verse y que su misma dicha es la prueba de que siempre estuvieron juntos”» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 386). Por último, en lo que respecta a «Buzón», el poeta le concede este significado: «“casual, fortuitamente, no compatible con un cosmos”» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 386).

Ahora que conocemos mejor sus métodos, casi resulta natural que, con la pretensión de borrar el contenido semántico de las palabras, Ginzberg se permitiera la licencia de combinar consonantes y vocales aleatoriamente en su segundo poemario, con el fin de confeccionar un lenguaje auténtico. El mismo poeta lo expresa tal como sigue:

«Mi propósito es la creación de un lenguaje poético, integrado por términos que no tienen exacta equivalencia en las lenguas comunes, pero que denotan situaciones y sentimientos que son, y fueron siempre, el tema fundamental de la lírica. Las definiciones que he ensayado de voces como *jabuneh* o *hlöj* son, debe recordar el lector, aproximativas. Trátase, por lo demás, de un primer intento» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 387).

El parodista se mofa de la arbitrariedad de los vanguardistas. Demuestra que la imposición de un significado sobre una palabra obedece a un capricho del artista más que a una necesidad. Del mismo modo, cuando Bustos Domecq sugiere la enmienda de una palabra que parece fruto de un error tipográfico, se nos muestra que cualquier sentido que se le dé es válido, ya que realmente no importa la grafía de las palabras sino el significado secreto que se les asigna. Pero como el deseo incontrollable de inaugurar un lenguaje nuevo es la meta de la vanguardia, ya ni siquiera parece extraño que el primer ejercicio de Ginzberg se transforme en un galimatías incomprensible sino una consecuencia de su obsesión por el cambio. El parodista nos insinúa que, de seguir así, no resultaría descabellado que tarde o temprano, si no se le exige a las palabras albergar un contenido semántico previamente aceptado por los usuarios de la lengua, degeneraran hasta volverse ininteligibles y la comunicación de los mundos nuevos que están en el horizonte de la vanguardia se hará imposible.

### 2.2.7 *Teoría del iceberg*

Ya hemos dicho que la concisión es la característica principal del estilo de Bustos Domecq. En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, como lo destacara el doctor Gervasio Montenegro, desplegó tramas policiales en las que «Nos ahorra todo tropezón intermedio» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 15). No obstante, Bustos Domecq no desafía las posibilidades de la escritura tanto como Tulio Herrera, el personaje a quien dedica la crónica «Lo que no falta no daña».

La obra de Herrera consta de tres libros: *Apología*, *Madrugar temprano* y *Hágase hizo*. Ante la perplejidad de la crítica, ya en el primero, inspirado en una demanda de plagio contra un familiar suyo, se observó un rasgo que perfeccionaría posteriormente: la omisión de ciertos datos y referencias.

En el poemario *Madrugar temprano* la técnica alcanzó tal grado de complejidad que «El lector medio que, atraído por la aparente sencillez del título, afrontó la adquisición de algún ejemplar, no caló, ni nada ni poco, en el contenido» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 393). El verso inicial, sin ir más lejos, no transmitía nada: «*Ogro mora folklórico carente*» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 394). El misterio, nuevamente, no habría sido dilucidado si Bustos Domecq no hubiera empeñado su sagacidad en la resolución del problema.

A partir de una anécdota y un cuaderno de apuntes que pasó a sus manos, el cronista desentrañó el sentido de la obra de Herrera. El escritor, como el mismo Bustos Domecq, se saltaba las partes que a su juicio eran prescindibles. «Sendas amputaciones y podas fueron precisas para coadyuvar a la síntesis que hoy nos deslumbra» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 394). Pero tales mutilaciones llegaban a ser brutales.

Bustos Domecq las explica rápidamente. Sobre el segundo libro de Herrera, «Tocante al título, *Madrugar temprano* comporta una moderna elipsis del secular y remozado refrán *No por mucho madrugar amanece más temprano*, ya registrado por Correas en forma larval» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 394). Sobre el tercero, «El rótulo *Hágase hizo* por supuesto lo sacó de la Biblia y de la frase *Hágase la luz y la luz se hizo*, apartando, como era inevitable, las palabras del medio» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 395).

A simple vista, Tulio Herrera solo obedece a uno de los principios del vanguardismo: dejar fisuras para que el receptor los complete de acuerdo a sus conocimientos y experiencias en un proceso inverso al montaje: el desmontaje. Es decir, ya no se transcriben fragmentos de otras obras sino se cortan piezas de la misma de tal manera que el lector se ve en la obligación de llenar por su cuenta las grietas. No hay que olvidar que el vanguardismo busca propiciar la participación activa del lector.

Sin embargo, Bustos Domecq lo desmiente cuando nos revela que en los apuntes de Herrera se encuentran, ya sea escritas por completo, ya sea bosquejadas, ya sea al menos brevemente insinuadas, las partes de los textos que no pasaron a la imprenta. Así el satírico y parodista denuncia la arbitrariedad de los procedimientos vanguardistas, pues pretenden mostrarse fascinantes porque omiten cierta información para que la rellene el lector, pero en realidad el autor tiene conciencia en todo momento de la trama de principio a fin y no hace más que entresacar partes de la obra para recubrirla con un aire excéntrico y novedoso. Se trata de un capricho del escritor más que de una demanda del texto.

### 2.2.8 *La proliferación estática*

Los vanguardistas, a diferencia de los románticos, se enfrentaron a un ambiente dominado por el cambio constante. Ellos mismos y sus obras, para adaptarse, tuvieron que sufrir serias metamorfosis en el transcurso del tiempo. Los movimientos, las corrientes y las tendencias se ramificaban incesantemente y a los artistas no les quedaba más remedio que seguir el curso del momento. Vilaseco es un caso paradigmático.

Bustos Domecq hace un recuento de sus obras y de los estilos que las marcaron en la crónica «Ese polifacético: Vilaseco». Los siete títulos que constan en su bibliografía son los siguientes: *Abrojos del alma* (1901), «un trabajo de lector, antes que de genio que puja, ya que está plagado de influjos (en general ajenos), de Guido Spano y de Núñez de Arce, con marcada preponderancia de Elías Regules» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 397); *La tristeza del fauno* (1909), «signada ya por el sello del modernismo en boga» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 397); *Mascarita* (1911), producto de la lectura de Evaristo Carriego en el que ya se advierte la «personalidad inconfundible» del escritor; *Calidoscopio*, que por su título y el lugar de publicación, la revista *Proa*, solo cabe considerar como una obra vanguardista; *Viperinas*, una sátira «cuya crudeza

insólita de lenguaje despartió de él ¡para siempre! a tal cual porcentaje de obsoletos» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398); *Evita capitana* (1947), que expone sus vínculos con el peronismo de la época; y *Oda a la integración*, donde repite la fórmula anterior, pues está dedicada a «diversos gubernativos» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398).

Aparentemente no es nada extraño que un escritor enfrentado al ritmo vertiginoso de las últimas décadas de la modernidad, caracterizadas por la proliferación de la vanguardia, no se identificara exclusivamente con un estilo o un movimiento a lo largo de su vida. Es más, resulta normal si se consultan las biografías de los grandes artistas de la época. Sin embargo, el final de la crónica nos revela un dato que Bustos Domecq no se animó a comentar antes para no desvalorizar la obra de Vilaseco. Solo gracias a que Bustos Domecq emprendió la publicación de una *plquette* con la obra completa de Vilaseco y contrató los servicios, «para el ensobrado, el estampillado y las direcciones» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398), del mismo repartidor de leche que había ayudado a Ramón Bonavena en el pasado, nos llega la siguiente confesión:

Este factótum, en vez de contraerse a la fajina específica, dilapidó un tiempo precioso leyendo las siete lucubraciones de Vilaseco. Llegó así a descubrir que salvo los títulos eran exactamente la misma. ¡Ni una coma, ni un punto y coma, ni una sola palabra de diferencia! El hallazgo, fruto gratuito del azar, carece por supuesto de importancia para una seria valoración de la versátil obra vilasiquesca y si lo mencionamos a última hora es a fuer de simple curiosidad. (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398).

El satírico y parodista masculla entre risas que la transformación de la vanguardia no es más que una pantomima. Un escritor puede cambiar de estilo, maquillar el texto con los cosméticos de la moda, intentar borrar cualquier indicio de sus influencias, pero el resultado siempre es el mismo: los anhelos e inquietudes del artista permanecen ahí. Por eso, de acuerdo al parodista, tenemos que, pese a que se proyecta diversa e ilimitada, la vanguardia realmente es obstinada y repetitiva. El cambio en esencia jamás se produce, ya que los temas son los mismos, solo varía la perspectiva



y los medios mediante los cuales se los trata. Como Bustos Domecq dice en las últimas líneas: «El *soi-disant* lunar sobreañade una indubitable dimensión filosófica a la *plaque*, probando una vez más que pese a la minucia que suele despistar al pigmeo, el Arte es uno y único» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 398).

### 3. Bustos Domecq como artificio humorístico

Una vez que hemos analizado el papel de crítico de Bustos Domecq y las crónicas en que se logra una sátira paródica de la vanguardia literaria, nos hace falta explicar los motivos por los que Bustos Domecq se convierte en la máscara de sus creadores para lanzar sus pullas y ataques, contra quién va dirigida específicamente la sátira paródica y de qué manera la degeneración de la vanguardia, manifiesta en forma de caricatura, deriva inevitablemente en la neovanguardia.

En el primer subcapítulo se hurgará en el pasado de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares con el fin de determinar sus vínculos con la vanguardia y los motivos por los que se esconden detrás de Bustos Domecq para hacer una crítica del lenguaje y de la literatura. Para hacerlo recurriremos al artículo «Borges, Bioy y el “lenguaje exquisito”» (2009) de Cristina Parodi, en el que se examina la propensión de los dos escritores a burlarse de los malos usos del lenguaje cuando llevaban a cabo su obra en conjunto y los motivos que se escondían en el trasfondo. Nosotros ampliaremos la información de Parodi con ciertas consideraciones acerca de la vanguardia y la manera en que es ridiculizada.

En el segundo subcapítulo demostraremos que la posmodernidad es una exacerbación de los principios de la modernidad con el resultado de que finalmente la una se muestra, al menos en el libro, como una caricatura de la otra. De ahí se desprende que los personajes hipertrofiados de las *Crónicas* y sus obras absurdas, dado que son parodias de la vanguardia, puedan presentarse en última instancia como escritores de la neovanguardia. *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky nos ayudará a entender el paso de la modernidad a la posmodernidad, mientras *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, con el prólogo de Helio Pinón, y *Los hijos del limo* de Octavio Paz aportarán datos importantes para conocer a qué se debe el fracaso de la vanguardia y en qué consiste la neovanguardia.

### 3.1. La máscara de los comediantes

Bustos Domecq fue producto de una casualidad. Una solicitud que no debía extenderse más allá de una breve colaboración de fin de semana derivó en el nacimiento de un tercer escritor que acogió los vicios del lenguaje que tanto desagradaban a Bioy y Borges. Con esa licencia especial, la misma que sus creadores no se permitieron adoptar en sus respectivos trabajos individuales más que pocas veces con fines irónicos, Bustos Domecq desarrolló su obra. «En varias ocasiones, Borges y Bioy declararon que, cuando se juntaban, sólo podían escribir en broma y no podían evitar escribir mal. Como reconocía Borges –no sin pesar– escribir en serio estaba fuera de las posibilidades de Bustos Domecq» (Parodi, Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, págs. 14-15).

El lenguaje de Bustos Domecq se distingue por ser ampuloso y sobrecargado. A él no le importa hacer uso de términos «exquisitos» con tal de satisfacer sus ínfulas de intelectual. En él se cifran todos los defectos del mal gusto y la petulancia. Los aspectos negativos sobresalen de tal modo que sus creadores consideraron que la ironía saltaba a la vista y que el lector no tardaría en identificar fácilmente que el blanco de su ataque era el mal uso del lenguaje y las variantes innecesarias que pretendían sustituir las formas más simples del idioma.

Sin embargo, para el año de publicación de *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), los dos escritores no ignoraron un fenómeno que había venido creciendo desde su primer trabajo en conjunto: las frases prefabricadas y los neologismos recubiertos con un barniz de originalidad que formaban parte del repertorio de Bustos Domecq, sacados del ámbito de la cotidianeidad, se arraigaron al vocabulario de los usuarios de la lengua. Lo que había empezado como una burla dirigida hacia los nuevos derroteros del lenguaje de pronto era una realidad aceptada por el común de la gente. Así el nivel crítico de la obra quedaba anulado, ya no tenía eficacia, y el público se vio privado de alcanzar su verdadero núcleo. «[Borges] Pensaba que si Bustos tenía tan pocos lectores

era quizá porque no muchos podían percibir la intención paródica de su discurso. Y, con resignación, Borges concluía: lo que pasa es que ahora “todo el mundo escribe como él”» (Parodi, Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 20).

La gente se había acostumbrado a las palabras rimbombantes por el uso indiscriminado que políticos y periodistas les daban en eventos masivos y a través de medios de comunicación. Ya nadie ignoraba que los sinónimos ampulosos y los eufemismos habían reemplazado a las palabras corrientes con la finalidad de dotar al discurso de un prestigio dudoso y reducir la aspereza de ciertos términos que por directos podían parecer agresivos para las personas más sensibles.

Lo mismo sucedió con la representación de las vanguardias en las *Crónicas*. Como los artistas cada vez se mostraban menos interesados en cuestionar la utilidad de la institución arte que en generar reacciones de asombro en el público, se desvirtuó la instancia crítica que definía a los objetos artísticos de la vanguardia y se explotaron los principios de la modernidad de tal modo que solo quedó una caricatura de ellos. Imprevisiblemente, los artistas recobraron el aura de criaturas incomprendidas y sus obras necesitaron el aval de personalidades comprometidas con la difusión de un arte repetitivo, sin bases teóricas ni críticas, pero que precisamente por su calidad de extraño era admitido, incluso admirado. Las peculiaridades de personajes como Bonavena, Loomis o Herrera, bajo esta perspectiva, se mostraban como caprichos de forma disculpables en un artista, dando como resultado que la parodia no podía desplegar su efecto con toda su fuerza. Para emplear la misma sentencia de Borges, podemos decir que entonces todos los artistas creaban como los personajes de las *Crónicas*, lo que es una exageración con cierto matiz de verdad. Así las peroratas de Bustos Domecq podían ser tomadas como las justas opiniones de un crítico de arte.

Debido precisamente a que era más difícil dar con una interpretación adecuada, el papel del crítico recobró su importancia y Bustos Domecq apareció como un representante del gremio que

había sufrido la persecución de la vanguardia y cuyas circunstancias se habían modificado súbitamente en su beneficio. Él se alzó con los métodos necesarios, así fuera en apariencia, para resolver los acertijos de obras que se caracterizaban por encubrir procedimientos usuales en la literatura de vanguardia pero llevados a un extremo ridículo y jocoso dentro de las *Crónicas*, aunque esto último no fuera evidente para la mayoría.

Así tenemos que Bustos Domecq, para sus primeros lectores, no representó tanto una caricatura del crítico como el catalizador que equilibraba los procesos que se agitaban en el seno de la institución arte y el máximo indagador de un arte en las postrimerías de la modernidad y los primeros atisbos de la posmodernidad.

Tanto la primera impresión de la obra de Bustos Domecq como la interpretación que en retrospectiva podemos hacer de ella son esenciales para comprender su verdadero valor. Bioy y Borges presintieron el nuevo curso que seguía el mundo del arte y confeccionaron una parodia que denunciara los desaciertos y confusiones a los que daba pie la exacerbación de los principios de la modernidad. Pocos notaron el tono de burla, porque para entonces las florituras y ampulósidades se adhirieron al lenguaje coloquial y la posmodernidad ya manifestaba sus primeros síntomas.

Sin embargo, ahora que resulta obvio que el hipotexto de las *Crónicas* es el arte de la primera mitad del siglo XX, que estaba movido por las sacudidas de la modernidad en general y de la vanguardia en particular, el efecto paródico estalla con todo su poder y posibilita el reconocimiento que la obra merece. «En esos cuentos y crónicas extremaron la caricatura del modo de hablar de los prologuistas, narradores y personajes, y se burlaron de la pedantería y fatuidad del lenguaje que se pretende “exquisito”», dice Cristina Parodi (Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 12). Nosotros podemos añadir que detectaron los mecanismos anquilosados, los procedimientos absurdos y las consecuencias inevitables que el abuso de la técnica vanguardista

le deparó al arte luego de décadas de situarse en lo más alto de la producción artística y que usaron la ironía y la metaironía como herramientas fundamentales para llevar a cabo su sátira paródica.

Así se establece la relación necesaria para despertar el efecto paródico del que habla María José Rodríguez García:

La parodia lleva a cabo una transformación lúdica e hipertrofiada de un texto reconocible por el lector, con una doble consecuencia: el reconocimiento del hipotexto como relevante (aunque no necesariamente por su calidad) y su degradación lograda gracias al poder de la risa (2015, págs. 23-24).

Ya se dijo que la parodia no solo actúa como agente iconoclasta sino también como medio de transición entre dos periodos. *Crónicas de Bustos Domecq*, en un primer momento, no suscitó la reacción esperada porque la posmodernidad ya se había estado gestando. No obstante, ahora que analizamos la obra desde otra óptica, se nos hace más fácil determinar que sirve a manera de puente entre la modernidad y la posmodernidad, ya que devela el fracaso de la vanguardia tanto como ratifica la inmersión en un nuevo sistema de comprensión de la obra de arte. En otras palabras, es una victoria que no se puede apreciar como tal porque nadie entiende en qué consiste su mérito.

Cristina Parodi, nuevamente en referencia al lenguaje de Bustos Domecq, apunta lo siguiente:

En cierto sentido, la actual jerga de políticos y periodistas representa el triunfo de Bustos Domecq: Bustos se ha liberado de sus creadores y se ha adueñado del escenario. Pero –muy al estilo de Borges– ese triunfo al mismo tiempo significa su fracaso porque, si “todos hablan como él”, ¿quién va a reírse con sus bromas? (Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 20).

Del mismo modo, si todos los artistas neovanguardistas se comportan como los personajes de las *Crónicas*, ¿quién le restará valor a su obra? Para la época en que se publicó el libro, la respuesta es clara: las personas que estuvieron atravesadas entre las dos épocas y que tenían un conocimiento de primera mano sobre las vanguardias, esto es, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, los satíricos.

### 3.1.1 *El mea culpa de los satíricos*

Hodgart manifiesta que «Frecuentemente la contextura de la sátira es una deformación o una parodia de las formas más serias de la literatura y las más valoradas por el mismo parodista» (1969, pág. 23). En el presente caso, sin lugar a dudas, no podemos decir que las formas vanguardistas eran las más valoradas por Bioy y Borges. En su etapa más prolífica, sus declaraciones incluso indican que no guardaban más que desaprobación hacia ellas. Sin embargo, sí podemos afirmar que en su juventud las ensayaron, incluso que, «en sus comienzos como escritores, también ellos se sintieron tentados por ser originales, por sorprender a los lectores con términos novedosos» (Parodi, Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 11).

No podemos negar que la seducción ejercida por las nuevas corrientes de la época resonaron en ellos ni que las experiencias personales de cada uno influyeron a la hora de crear a Bustos Domecq, pues ciertos aspectos bien conocidos por ellos cuando solo eran escritores en ciernes se ven ridiculizados bajo la máscara del tercer escritor.

Borges se trasladó con sus padres en 1914 a Europa y vivió una larga temporada allí. En España participó del ultraísmo, una vanguardia literaria conocida por enaltecer la metáfora y buscar un lenguaje remozado como vía de expresión del poema. Una vez de regreso a su país fundó revistas y colaboró en proyectos editoriales con el propósito de difundir las virtudes del arte vanguardista. Sin embargo, el entusiasmo no le duró mucho, pues poco más tarde se arrepentiría de sus escarceos con la vanguardia y condenaría sus primeras producciones. «Es conocido el rechazo de Borges por sus primeros libros, por eso que más tarde consideró un exceso de palabras, un barroquismo de estilo» (Parodi, Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 11).

Más o menos ocurrió lo mismo con Bioy aunque en circunstancias distintas. Debido a la estrecha relación de su familia con los Ocampo, rápidamente ingresó en el círculo intelectual que

giraba en torno a la figura de Victoria Ocampo y su revista *Sur*. En ese cenáculo se discutía sobre los autores que despuntaban en Europa y se pontificaba el valor de los artistas con las propuestas más arriesgadas y novedosas. Durante ese periodo, el joven Bioy tenía el firme «deseo de ser un escritor admirado por la riqueza del vocabulario», lo que «lo llevaba incluso a violentar un relato con tal de poder escribir alguna expresión rara, que generalmente acababa de desenterrar de algún libro» (Parodi, Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 11). Cabe mencionar que Borges también estuvo inmerso en aquel círculo, pero que ya entonces mostraba cierto escepticismo y no compartía las opiniones del resto.

A los dos les tomó un tiempo de maduras reflexiones abandonar su inclinación por las tendencias de la moda y luchar contra la corriente. La fundación de la revista *Destiempo*, por iniciativa de Bioy y Borges en 1936 como clara ofensiva contra *Sur*, marcó un punto de inflexión en los gustos literarios de ambos, pues expresó «el anhelo de substraerse a las modas y las “supersticiones” de la época» y el afán por reivindicar «los valores de la literatura en sí misma frente a aquellos que se demoran en aspectos folclóricos o sociológicos» (Guillamon, 1998, pág. 12). De igual modo, proyectos editoriales orientados hacia la ciencia ficción o el cuento policial como *El séptimo círculo*, dirigido por Borges y respaldado por Bioy, tuvieron cabida en la misma década, así como la publicación posterior de antologías temáticas seleccionadas por ambos que han tenido gran éxito de público hasta la actualidad, entre las que se hallan *Antología de la literatura fantástica* (1940), en la que también participó Silvina Ocampo, y *Los mejores cuentos policiales* (1943) (Guillamon, 1998, pág. 12).

Alrededor de los mismos años apareció el primer libro bajo la rúbrica de Honorio Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), y la fecunda obra en colaboración se extendió hasta 1977 con la publicación de *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.



De todo lo que hemos visto hasta este momento podemos aducir que Bustos Domecq es la caricatura de las figuras de la vanguardia que sus creadores, en algún punto, desearon ser. Por lo mismo, no se puede decir, como la crítica se ha empeñado en acusar, que la parodia del lenguaje que se observa en la producción de Bustos Domecq sea una muestra del «“elitismo” de Borges y Bioy, como si sus reflexiones y comentarios fueran una burla, políticamente incorrecta, dirigida contra el lenguaje “popular”» (Parodi, Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 21), pues, al contrario, ellos defendían el uso de un lenguaje conciso, desprovisto de cualquier adorno que afeara el discurso. La crítica más bien se dirigía hacia ellos mismos, hacia lo que habían deseado fervientemente convertirse cuando eran jóvenes.

Cristina Parodi lo resume atinadamente de la siguiente forma:

Al fin y al cabo –sobre todo en el caso de Borges– si algún punto de referencia cabía para configurar el identikit del adversario, era precisamente el de su propia juventud. El lenguaje de Daneri [en referencia al personaje de «El Aleph»], el de Gervasio Montenegro, son extrapolaciones jocosas de la forma de escribir del Borges joven (Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito", 2009, pág. 21).

Ambos, sobre todo Borges porque estuvo adscrito a una, tuvieron la lucidez para abandonar el barco de la vanguardia cuando en apariencia ganaba el barlovento, y el tiempo les dio la razón. Quizá entonces ya intuyeron que tarde o temprano la nave naufragaría irremisiblemente, pero no vertieron todas sus apreciaciones al respecto sino hasta 1967, en plena etapa de transición, cuando el fracaso de las vanguardias daba paso a un nuevo periodo más complejo e inasible como lo es la posmodernidad. Bustos Domecq fue el artificio literario a través del cual pudieron manifestar sus ideas sobre el carácter arbitrario, caprichoso, artificioso de la vanguardia e inaugurar, sin proponérselo, el cauce hacia el que se abría el arte: la posmodernidad. Decimos sin proponérselo porque ambos abogaban por un retorno a las formas clásicas en sus obras individuales, pero el rumbo del arte ya no podía torcerse debido a que

El significado de la ruptura de la historia del arte, provocada por los movimientos históricos de vanguardia, no consiste, desde luego, en la destrucción de la institución arte, aunque sí tal vez en la destrucción de la posibilidad de considerar valiosas a las normas estéticas (Bürger, 1974, págs. 157-158).

A manera de complemento, podemos añadir la siguiente acotación de Lipovetsky:

En la actualidad la sociedad, las costumbres, el mismo individuo se cambian más deprisa, más profundamente que la vanguardia: el posmodernismo es la tentativa de insuflar un nuevo dinamismo al arte suavizando y multiplicando sus reglas de funcionamiento, a imagen y semejanza de una sociedad flexible, opcional, que reduce las relegaciones (2015, pág. 123).

Es decir, las normas estéticas del pasado ya no tienen validez dentro de ese sistema; es más, la posmodernidad se caracteriza por la ductilidad de sus normas y la efervescencia de interpretaciones que ya no parten obligatoriamente de la contemplación de la obra sino de la subjetividad del espectador.

### **3.2. La decadencia de la vanguardia**

Cuando la modernidad perdió sus poderes de negación, de crítica, el arte moderno, y por ende vanguardista, sucumbió bajo su propio peso. El problema radicó en repetir la misma fórmula hasta que se convirtió en un ritual invariable: la rebeldía degeneró en procedimiento, «la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia» (Paz, 1985, pág. 131). Entonces la negación ya no supuso una fuerza creadora.

Lipovetsky plantea que ya desde el principio la vanguardia no tenía solución, que irremediamente estaba condenada al fracaso, y que la única culpable era la modernidad<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> Lipovetsky no hace ninguna distinción entre los términos modernidad y modernismo, por lo que en sus citas se observará con frecuencia el segundo. Nosotros hemos preferido emplear el primero en nuestra investigación para no confundirlo con el movimiento modernista inaugurado por Rubén Darío que tuvo gran importancia en el continente

El callejón sin salida de la vanguardia está en el modernismo, en una cultura profundamente individualista y radical, en el fondo suicida, que sólo acepta como valor lo nuevo. El marasmo posmoderno es el resultado de la hipertrofia de una cultura cuyo objetivo es la negación de cualquier orden estable (2015, pág. 83).

En otras palabras, la exageración del principio de la modernidad que se volcaba a la transformación constante condujo a la vanguardia hacia su propia muerte, pues ya no cabía la posibilidad de la crítica, solo un vaciamiento del sentido en beneficio de una forma que pretendía alzarse como novedosa todo el tiempo y causar una fuerte impresión en el público. Piñón, en una explicación quizá un poco más compleja pero sin duda más profunda, manifiesta:

Así, la continuidad de unos principios estéticos, con independencia de las formas que la vanguardia relata, conduce a sucesivas neovanguardias en las que la rigidez teórica oprime, más que estimula, la producción de forma; practicada a menudo por intelectuales, la neovanguardia acaba negando la mediación artística, al reducir la práctica a un trámite conceptual unívoco y sin dobleces. La complicidad con una imagería reducida a acervo estilístico convierte la presunta fidelidad vanguardista en un homenaje anacrónico a sus formas originales (1974, pág. 14).

Sin temor a equivocarnos podemos arriesgar la siguiente aseveración: la neovanguardia, manifestación de la posmodernidad, no es sino una caricatura y, por tanto, una parodia de la vanguardia, manifestación de la modernidad. La razón es simple: la vanguardia llevó al límite su empeño de tal manera que se vació por dentro y no quedó más que la forma hueca de la neovanguardia en su lugar, una envoltura que en el fondo producía la resonancia del eco escuchado tantas veces, tal como Vilaseco y sus siete libros, cada uno de ellos con distinto nombre pero con el mismo contenido, simulaban presentarse ante los lectores como algo nuevo en cada oportunidad.

---

americano y de algún modo allanó el terreno para el surgimiento de la vanguardia en Europa. Lo mismo se da con los términos posmodernidad y posmodernismo.

En su deseo de lucir fresca y remozada, la vanguardia persiguió un nuevo rostro que la diferenciara en cada tramo de su trayectoria. Pero no cayó en cuenta que «en el hormigueo se anulan las diferencias», que, a su pesar, «La diversidad se resuelve en uniformidad» (Paz, 1985, pág. 138). «De ahí la contradicción de una cultura cuyo objetivo es generar sin cesar algo absolutamente distinto y que, al término del proceso, produce lo idéntico, el estereotipo, una monótona repetición» (Lipovetsky, 2015, pág. 82).

Los ejemplos sobran en nuestro estudio. Ya hemos visto en el análisis de las obras de César Paladión y Lambkin Formento que estos escritores incurrieran en el plagio, pese a que en su fuero interno solo ansiaban ampliar el campo de acción de la vanguardia. Lo que empezó con la inclusión de citas ajenas en un texto propio se convirtió en la copia exacta del original. Así todo se redujo a la repetición incesante del procedimiento solo que a gran escala. Piñón denuncia el automatismo del arte neovanguardista de la siguiente manera: «Trasvasar el mecanismo, haciendo abstracción del sentido, es el fundamento del arte más trivial que ha asumido la condición de vanguardia después de la guerra» (1974, pág. 27).

La banalidad con la que se emplean los procedimientos perjudica el entendimiento pleno de la obra, pues obedece más a un régimen esquemático que al deseo de exponer un problema derivado del ejercicio artístico, como constaba en el programa inicial de la vanguardia. El caso de Tulio Herrera, que en realidad solo es el reverso de la moneda del de Paladión y Formento, es del mismo modo ilustrativo. El empecinamiento que muestra en el recorte de fragmentos de sus textos literarios supuestamente tiene por meta darle agilidad a la lectura. Pero el resultado es ominoso, ya que se trata de una labor arbitraria que no pretende denunciar un problema y que no toma en cuenta ninguna consideración crítica, que realmente solo consiste en extraer párrafos o capítulos enteros por el mero placer de hacerlo.

Debido a que las obras neovanguardistas solo reproducen la técnica y ya no se preocupan por acoger elementos que den paso a la reflexión crítica o que hagan tambalear la legitimidad de la institución arte, la interpretación corre por cuenta exclusiva del receptor. Mientras que el artista de vanguardia intentó establecer cierta complicidad con su público para desentrañar los misterios que cobijaba el objeto artístico, los neovanguardistas se desentendieron de ese proceso recíproco. El espectador, o en nuestro caso específico el lector, se ve en la obligación de actuar como el crítico Bustos Domecq y llegar a una interpretación por medio de la inducción, de la subjetividad. Como apunta Bürger, «La neovanguardia [...] tiende a admitir insensatamente cualquier pretensión de sentido» (1974, pág. 121).

El nombre de Santiago Ginzberg acude rápidamente a nuestra memoria cuando atendemos a la precisión de Bürger. Cabe volver a contar que, cuando Bustos Domecq le avisa a su amigo que ha sugerido dos enmiendas en un poema suyo, pues le ha parecido extraña la palabra «Buzón» en uno de sus versos, Ginzberg accede con la condición de que las tres palabras sean tomadas como sinónimos. Es decir, cualquier objeción que se le oponga a la obra de neovanguardia es digna, pues en cualquiera de ellas puede estar cifrado su sentido, si no está de plano en todas. Las palabras finales que se permite el poeta sobre la continuación de la gesta emprendida por él también son notables y refuerzan la idea anterior: «Mis continuadores aportarán variantes, metáforas, matices. Enriquecerán, sin duda, mi modesto vocabulario de precursor». En otras palabras, sobrecargarán el idioma hasta volverlo ininteligible. Finalmente, Ginzberg concluye «Les pido que no incurran en el purismo. Alteren y transformen» (Borges & Bioy Casares, 1981, pág. 387).

La máxima de Ginzberg, condensada en la última oración, es justamente la causa del derrumbe vanguardista, ya que, por seguirla ciegamente, «Las vanguardias no cesan de dar vueltas en el vacío, incapaces de una innovación artística importante. La negación ha perdido su poder creativo,

los artistas no hacen más que reproducir y plagiar los grandes descubrimientos del primer tercio<sup>13</sup>» (Lipovetsky, 2015, pág. 82). Por culpa de ella, la posmodernidad, «fase de declive de la creatividad artística cuyo único resorte es la explotación extremista de los principios modernistas» (Lipovetsky, 2015, pág. 82), irrumpe en el panorama.

Innegablemente, la consecuencia primordial que acarrea la aparición de la posmodernidad es la restauración de la institución arte y de la concepción de arte autónomo (Bürger, 1974, pág. 114). Para refrescar la memoria, el arte autónomo es aquel que goza de unidad entre sus partes, a diferencia del descoyuntado objeto artístico de la vanguardia. La obra de Federico Juan Carlos Loomis puede servir a manera de ejemplo de tal restauración, ya que sus seis libros, cuyos títulos coinciden letra por letra con el contenido mismo de la obra, dan cuenta de esa unidad.

Con el levantamiento de la institución arte y la recuperación de la categoría de obra también se niega la posibilidad, el anhelo de la vanguardia, de integrar el arte a la vida. Esto se debe a que «Incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos, que adoptan carácter de obra con independencia de la voluntad de sus productores» (Bürger, 1974, pág. 116), en el caso de la neovanguardia. Es decir, el mantenimiento de la condición de obra traza una línea que separa el arte de la vida. Exactamente lo mismo que pasa con el teatro universal imaginado por Bluntschli y ejecutado por Maximilien Longuet.

En un intento por dotar de naturalidad a los gestos y movimientos del teatro, de alcanzar el punto de unión entre arte y vida al que aspiraba la vanguardia, Longuet arrojó a las calles a un grupo de actores. El objetivo era confundirse con las personas que realizaban sus actividades cotidianas. El ejercicio, para satisfacción del director, no tuvo incidentes y se realizó con éxito.

---

<sup>13</sup> Lipovetsky se retracta en páginas posteriores de semejante afirmación categórica. «Decir que la vanguardia es estéril desde 1930 es probablemente un juicio exagerado, inaceptable, al que sería demasiado fácil oponer varios creadores y movimientos ricos en originalidad» (2015, pág. 120).

Sin embargo, como no partía de un guion, ni siquiera de un esbozo, no había un objeto artístico de la especie requerida por la vanguardia para expresar su disconformidad con la institución arte. En su lugar solo había una *obra de arte*, puesto que el carácter artístico con el que se emprendió la puesta en escena marcó, a pesar de las razones que movían a sus ejecutores, la frontera que impide la fusión de arte y vida. Por decirlo de un modo más sencillo, los actores eran conscientes de la labor artística que ellos desarrollaban, mientras los transeúntes seguían el curso normal de sus existencias sin saber que otros los consideraban objeto de una representación.

Lipovetsky, en las antípodas de Bürger, sostiene la opinión contraria. Parafraseando a Daniel Bell, afirma que «el arte pierde entonces toda medida, niega definitivamente las fronteras del arte y de la vida, rechaza la distancia entre el espectador y el acontecimiento, al acecho del efecto inmediato (lecciones, happenings, *Living theatre*)» (2015, pág. 119). Sin embargo, esa negación nunca se concreta porque, cuando una persona compra un boleto para una obra de neovanguardia, admite de antemano pasar a formar parte de la representación y se vuelve consciente de su rol. Es decir, la obra se mantiene como tal y solo tiene lugar mientras los actores y el público que participa están dominados por esa atmósfera sugestiva que los rodea.

El error es disculpable si se toma en cuenta que el límite se vuelve muy difuso debido a que, como el mismo Lipovetsky lo menciona más adelante, «Los artistas rechazan la disciplina del oficio, tienen lo “natural” por ideal, así como la espontaneidad, y se dedican a una improvisación acelerada» (2015, pág. 119). En otras palabras, intentan borrar cualquier rastro del artificio.

Al hablar de naturalidad y espontaneidad no podemos sino pensar en Bonavena, Urbas y Colombres; sobre todo en estos dos últimos, los que a primera vista estuvieron más cerca de saldar el problema, pero en realidad solo plantearon uno nuevo. Ganadores de sendos concursos de poesía, el uno por el envío de una rosa, el otro por el de un carnero, ellos también restituyeron el

nivel de la obra de arte cuando, en lugar de someterse a las exigencias del artefacto de la vanguardia, prefirieron ensalzar la naturaleza y adoptarla como obra orgánica, tanto literal como figurativamente. De esa manera, ya no parece inalcanzable la conjunción del arte y la vida, pues todo alrededor del ser humano está dispuesto para su deleite. Sin embargo, su propuesta es engañosa, pues admite que ellos no son los creadores de la obra sino simples admiradores de ella; su auténtico creador es dios. Dentro de su programa ya no caben la invención ni el quehacer artístico, ya que todo ya ha sido creado de antemano por una entidad divina.

Ahora bien, para volver a un tema que se mencionó de pasada durante el examen del teatro universal debemos traer a colación la obra de Nierenstein Souza. En páginas anteriores hemos dicho que el objeto artístico de la vanguardia privilegia un sistema de composición sustentado en la dimensión espacial. Sin embargo, tanto en el teatro universal como en la poesía de Nierenstein Souza desaparece el soporte que debe exponer la denuncia de la vanguardia y se recobra una noción ya no sucesiva sino simultánea del tiempo. El motivo, más evidente en el caso de Souza, es que, como salida a la tendencia autodestructiva de la vanguardia, los parodistas ofrecen la posibilidad de que el arte siga el flujo inextricable de la oralidad hasta alcanzar su afinación definitiva y así no se tengan que sacrificar una tras otra producciones que cada tanto caducan por insuficientes.

Una vez que hemos visto que la crítica ya no constituye una preocupación para el artista de neovanguardia, que la técnica ha caído en la reproducción de la forma sin contener un fundamento en su interior, que la restitución de la categoría de obra y de la institución arte restringe los límites del arte y la vida, que el marco de la obra ya no es exclusivamente espacial ni propicia relaciones conceptuales de raigambre crítica que despierten la conciencia del espectador, solo resta decir que «el arte ya no es un vector revolucionario, pierde su estatuto de pionero y de desbrozador, se agota



en un extremismo estereotipado, aquí también como en otras partes los héroes están cansados» (Lipovetsky, 2015, pág. 121).

El rotundo fracaso de la vanguardia se debió a que el mismo carácter revolucionario que la definía se volvió una práctica común. La ruptura ya no generaba sorpresa, más bien era previsible. Así como los avances de la vanguardia se estancaron hacia el final y se hicieron mínimos en el campo de la innovación, la revolución perdió su fuerza transgresora porque sus impulsos fueron condicionados por la institución arte, que la constriñó hasta hacerla actuar según sus designios y así incluso volverla dócil. «Hoy la vanguardia ha perdido su virtud provocativa, ya no se produce tensión entre los artistas innovadores y el público porque ya nadie defiende el orden y la tradición. La masa cultural ha institucionalizado la rebelión modernista» (Lipovetsky, 2015, pág. 105).

De esta manera, hemos seguido punto por punto el proceso de decadencia de la vanguardia hasta su derrumbe final ilustrado por *Crónicas de Bustos Domecq*, una sátira que se avergüenza de los vicios y valores de la modernidad y al mismo tiempo una parodia que se mofa estrepitosamente del arte artificioso, arbitrario y caprichoso de la vanguardia. Han bastado las crónicas dedicadas a la literatura para comprobar que, aunque malentendidas en su época porque fueron escritas en el periodo difuso de transición en el que apenas se adivinaba el fin de la modernidad y el arranque de la posmodernidad, son una bisagra a través de la cual se puede contemplar, por un lado, el ímpetu de la fuerza revolucionaria de la vanguardia y, por el otro, el agotamiento de sus recursos hasta vaciarse por completo en la forma huera de la neovanguardia.

## Conclusiones

La vanguardia quiso ser una fuerza irrefrenable capaz de echar por tierra todo a su paso. Como hija de la modernidad, se movió bajo el signo de la negación, de la crítica. Constantemente necesitaba mutar para demostrar el vigor y frescura de su propuesta. La institución arte se convirtió en el principal blanco de sus ataques. Contra ella dirigió protestas que reformaron la manera en que se producía y se distribuía el arte. De pronto la concepción clásica que había salvaguardado la integridad de la obra de arte y el modo en que se asimilaba su contenido fue puesta en tela de juicio.

De la autonomía de la obra de arte clásica se pasó a la artificiosidad del objeto artístico de la vanguardia. Se perdió la unidad de los trabajos artísticos del pasado en favor de un artefacto que ansiaba exhibir las costuras que unían a las partes que lo conformaban, ya que la intención de la vanguardia era sorprender al receptor con las relaciones conceptuales que podían desprenderse de la contemplación del objeto artístico para que se despertara su conciencia crítica. Así, de paso, también se volvía innecesario el papel de la institución arte como juez, pues ya no tenía que intervenir para que el público se formara una opinión, y se pretendía integrar la vida y el arte mediante el involucramiento del receptor en el quehacer artístico

Sin embargo, la ambición insaciable de la vanguardia por ofrecer un cariz nuevo en cada metamorfosis ya anunciaba desde el principio su inminente fracaso. Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, dos escritores que en su juventud se adscribieron a la vanguardia y participaron activamente en ella o que al menos ensayaron el estilo ampuloso de su lenguaje, advirtieron el hálito de muerte que se desprendía del afán renovador de la modernidad. Si la transformación le infundía vida y prolongaba por un poco más de tiempo su existencia, a cada paso quedaba un reguero de sangre con los despojos de su forma anterior. Por eso ninguno vaciló en abandonar sus

creencias juveniles, incluso renegar de su pasado, y empezar la escritura de una obra madura, distinguida en cada caso por un sello hasta hoy perdurable en la lengua española.

El breve desliz habría quedado en mera anécdota de no ser porque ellos mismos, como siempre se tomaban con humor las excentricidades del arte moderno y veían con hilaridad sus primeros tanteos en el mundo artístico, crearon a un tercer escritor en el que depositaron los defectos del mal gusto que los dos habían defendido en algún momento. Así nació Honorio Bustos Domecq, el disfraz perfecto para ridiculizar los principios que los habían guiado cuando eran jóvenes y denunciar la futilidad y exageración de una escritura sobrecargada de galicismos y latinajos, de frases manidas y perogrulladas, de alardeos absurdos y comentarios hiperbólicos.

A Honorio Bustos Domecq se le concedió una personalidad propia, así como una biografía ficticia. A partir de los datos que obtuvimos de él, se observó claramente que su vida se ubicó en medio del periodo de auge y decadencia de la vanguardia. Por eso no resulta extraño que siempre tuviera cierta inclinación por el cambio, patente en sus obras apócrifas, además de un carácter gregario, dispuesto a adaptarse a las circunstancias del momento con tal de salir a flote.

*Crónicas de Bustos Domecq* es, con justicia, el libro en el que se desarrolla con mayor amplitud la crítica hacia el arte moderno, más que nada a la literatura de la época. Así lo atestiguan los nueve relatos dedicados a temas literarios, que representan la mayoría entre los diversos que se refieren a otras ramas del arte, y el hecho de que Bustos Domecq surgiera como artificio para ironizar el lenguaje «exquisito» de la vanguardia. Las *Crónicas* exponen los mecanismos obsoletos del arte de vanguardia y los vicios y caprichos de sus artífices. Pero no solo los denuncia sino también se burla de ellos. De ahí que consideremos a las *Crónicas* una sátira paródica, pues es una sátira en la medida en que hipertrofia los valores de la modernidad, sobre todo su obsesión por el cambio,

hasta volverlos risibles y es una parodia por cuanto toma como hipotexto el arte de vanguardia y devela su precario funcionamiento bajo la forma ridícula que adopta como hipertexto en el libro.

Pero aunque el tono satírico domina la totalidad del libro, sus primeros lectores no pudieron desentrañar su verdadero significado ya que la modernidad había entrado en un proceso de decadencia precipitada y las consecuencias del arte de vanguardia, presentadas en forma caricaturesca en el texto, eran una realidad. Lipovetsky, por sugerir una fecha tentativa para marcar el punto de inicio de la posmodernidad, propone mayo de 1968. Sin embargo, el tránsito de una a otra se dio imperceptiblemente en un periodo de tiempo más extendido. Las *Crónicas* se publicaron en 1967, cuando el proceso ya estaba a punto de estallar definitivamente. Por eso la carga humorística del libro más bien se amortiguó y nadie le concedió la importancia que realmente merecía.

Solo ahora admiramos el panorama en todo su esplendor. *Crónicas de Bustos Domecq* intuye los efectos de la transformación vertiginosa a que se sometía la vanguardia y hace una caricatura de ellos. Si el cambio está a la vuelta de la esquina, ¿por qué no renunciar a la dimensión espacial del objeto artístico y esperar a que el tiempo afine las cuerdas?, nos sugiere atragantado por las carcajadas Bustos Domecq con la poesía oral de Nierenstein Souza. La solución no suena descabellada si se toma en cuenta que la repetición automática de los mismos procedimientos confeccionados en los primeros años de la vanguardia hace que los artistas se limiten al plagio, como César Paladión e Hilario Lambkin Formento, pues en algún punto se agotan las soluciones novedosas. Debido a que ya no hay una propuesta original, la obra se vacía de contenido y rechaza la instancia crítica, la más importante para la vanguardia.

Incluso cuando el arte quiere dar señas de que todavía puede ser auténtico, fracasa, pues demuestra que todo obedece más a un capricho del autor que a una exigencia del texto. Tulio

Herrera, por ejemplo, sabe de principio a fin la trama de sus relatos, pero prefiere extirpar capítulos enteros solo por despistar o poner en apuros al lector. En su afán por transgredir los límites de la escritura, solo llega a ser petulante y superficial.

En un intento desesperado por adaptarse a las tendencias del momento, los escritores también participan en las diversas manifestaciones que eclosionan cada tanto y se adhieren a los grupos de moda. El anuncio de una nueva manera de concebir el arte está todo el tiempo en la atmósfera, incluso el público parece acostumbrado a la expectación y la sorpresa ya no se produce espontáneamente. Sin embargo, aunque buscan maneras de disimularlo, los temas que tratan los escritores en sus libros siguen siendo los mismos de siempre, solo que bajo otras etiquetas y ligeras variaciones en el estilo, como es el caso de Vilaseco.

Por eso se vuelve inevitable que la obra de arte recupere su dimensión autónoma en la neovanguardia y se tienda cada vez menos a la artificiosidad del arte vanguardista, pues ya no hay elementos independientes capaces de despertar la conciencia crítica de los lectores. Federico Juan Carlos Loomis es un representante de la escritura que recobra la unidad perdida, pues los títulos de sus libros coinciden letra por letra con el contenido del texto.

En lo que respecta al abandono de la artificiosidad, los autores posmodernos se inclinan más hacia lo natural y lo espontáneo y prefieren ocultar los remiendos de sus obras, a diferencia del arte de vanguardia. Su máximo deseo es hacer pasar sus obras por objetos de la realidad, mas no caen en cuenta que solamente se tratan de representaciones, como el mamotreto de Ramón Bonavena, o cosas sacadas de la naturaleza, como la rosa de Urbas y el carnero de Colombres. En otras palabras, la ansiada conjunción del arte y la vida propugnada por la vanguardia no puede darse, pues tanto la obra de arte como la existencia permanecen en esferas separadas.

La «ponenda bluntschiliana», ejecutada por Maximilien Longuet y compañía, es un claro ejemplo de esto. Los actores, con sus atuendos cotidianos y sin un guion ni un esquema esbozado, salen a la calle con el objetivo de mezclarse con la multitud. No hay nada que advierta a los transeúntes de que forman parte de una obra improvisada. A los ojos de unos, el ejercicio es un acto artístico que funde y confunde el arte con la vida; a los ojos de otros, su vida transcurre sin interrupciones y no les afecta su ignorancia.

Por último, como los mismos actores no tienen idea de lo que hacen, pues todo se trata de una improvisación, y no hay un soporte en el que se vislumbren las intenciones de la puesta en escena, cada uno puede darle la interpretación que quiera a lo que hace y a lo que ve. Ya no hay complicidad entre el autor y el lector, ahora cualquier sentido que se le conceda a la obra es válido, tal como lo demuestra Santiago Ginzberg con la aceptación de las enmiendas sugeridas por Bustos Domecq.

*Crónicas de Bustos Domecq* es el umbral a través del cual podemos burlarnos de los defectos del pasado, de la vanguardia, y mirar con apatía, incluso con repulsión, el futuro, la neovanguardia. Atina cuando apunta que la reinscripción de la institución arte es la evidencia del fracaso de la vanguardia. El tercer escritor, Bustos Domecq, es un representante de ella y nos señala el rumbo del arte mediante sus métodos inductivos: al arte le bastará cualquier análisis subjetivo porque está vacío por dentro. La modernidad, por su obsesión, cayó ineludiblemente en su propio suicidio. La posmodernidad ya no es una opción sino una realidad. La protesta vanguardista es sofocada por el deseo neovanguardista de incluirse en salas de exposición y participar en las tendencias fugaces que se extinguen en un parpadeo. Y la vida y el arte corren por líneas paralelas que parecen juntarse, pero que realmente nunca se tocan.

## Bibliografía

- Borges, J. L., & Bioy Casares, A. (1981). *Obras completas en colaboración*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- García Rodríguez, M. J. (2015). De la parodia como intergénero. *Tonos Digital*(28). Obtenido de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42896/1/De%20la%20parodia%20como%20intergenero.pdf>
- Guillamon, J. (1998). Prólogo. En J. L. Borges, & A. Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq* (págs. 11-19). Barcelona: Losada.
- Hodgart, M. (1969). *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Lipovetsky, G. (2015). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Ocampo, V. (1969). *Diálogo con Borges*. Buenos Aires: Sur.
- Oviedo, J. M. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Parodi, C. (1998). Una Argentina virtual: El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq. *Variaciones Borges*, 53-143.
- Parodi, C. (2009). Borges, Bioy y el "lenguaje exquisito". *Variaciones Borges*(27), 7-23.
- Paz, O. (1985). *Los hijos del limo / Vuelta*. Colombia: La Oveja Negra.
- Pellicer, R. (2000). Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias. *Variaciones Borges*, 5-28.
- Piñón, H. (1974). Prólogo: perfiles encontrados. En P. Bürger, *Teoría de la vanguardia* (págs. 5-30). Barcelona: Ediciones Península.
- Real Academia Española. (20 de Noviembre de 2019). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/aristarco>