

# La colaboración Borges-Bioy: el espejo cóncavo de la escritura

por **Raquel Mosqueda Rivera**

Borges decía que, para poder escribir junto a Bioy Casares, ambos tenían que abandonar tanto la vanidad como la cortesía. Aunque muchos críticos consideren que ese tercer escritor creado por ellos –Bustos Domecq o Suárez Lynch– es un mero divertimento, en realidad condensa, desde una visión esperpéntica, los intereses que vertebran la obra de los dos narradores argentinos.

Quizá haya poco que agregar respecto a la intensa colaboración entre Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.<sup>1</sup> Sin embargo, además de intentar una síntesis de esta compleja dinámica de coescritura que derivó en la conformación de los autores Honorio Bustos

Domecq y B. Suárez Lynch –los dos seudónimos empleados por Borges y Bioy para sus escritos en conjunto–,<sup>2</sup> estas líneas pretenden esbozar que, detrás de los desdobles que les permitieron “construir” un tercer o cuarto escritor, es posible entrever no solo un ejercicio que ha sido calificado por algunos como un mero divertimento, sino una “poética deformada”. Es decir, los relatos y las crónicas de Bustos Domecq llevan al extremo algunas de las principales preocupaciones temáticas o estéticas que tanto Borges como Bioy expresan en sus obras consideradas “serias”. Tal pareciera que estos textos no solo constituyen una parodia de géneros (el policial o el fantástico), sino una propuesta distorsionada, deformante, absurda y teatral –en otras palabras, esperpéntica– de la escritura desarrollada en la obra de los dos narradores argentinos.

1 Numerosos estudios existen al respecto: el exhaustivo libro de Cristina Parodi (*Borges-Bioy en contexto. Una lectura guiada de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch*, 2018), la excelente tesis de María del Carmen Marengo “La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch. Problematicación estética y campo cultural” (2002) o los incisivos trabajos de Gonzalo Aguilar, Rosa Pellicer, Jaime Alazraki, Daniel Balderston, Sylvia Saïtta, entre otros importantes críticos.

2 El nombre se construye con base en los de dos antepasados de los escritores: “Domecq era el nombre de un bisabuelo de Bioy y Bustos de un bisabuelo mío cordobés” en “Honorio Bustos Domecq. Testimonios y lecturas”. El seudónimo de Suárez Lynch tiene este mismo origen. Disponible en [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu).

La primera colaboración ocurre en 1942 con la novela firmada por H. Bustos Domecq *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Aunque el apellido de este célebre protagonista sugiera la presencia inmediata de la parodia del género policial –sobre todo tratándose de un recluso que, desde la celda 273 de la Penitenciaría Nacional, resuelve con suma facilidad los asesinatos planteados por una serie de estrambóticos personajes–, Borges mismo refutó esta visión cuando afirmó que buscaron un apellido que pareciera italiano. Los seis problemas planteados a este peluquero inculcado de un crimen que no cometió se rigen por las reglas del más puro policial: un misterio resuelto que devuelve el orden al mundo; una víctima (no del todo inocente); un detective que, aunque preso, es sagaz observador. El único elemento en “desajuste” con el género pareciera ser el modo de contarlo: el tono burlón, hasta festivo, con que se narran los diversos episodios. A nadie parece importarle la muerte o el crimen cometido, la crítica se dirige al retrato absurdo de un aparato de justicia que encarcela a quien tiene más a mano (como el caso del mismo Parodi), pero que es incapaz de dar con los verdaderos culpables; lo que, por encima de una parodia, representa, aún en nuestros días, una aproximación bastante fiel a la realidad.

Respecto a cómo fue el proceso de escritura de los volúmenes firmados por Borges y Bioy persiste la anécdota de Silvina Ocampo, quien recuerda encontrarse detrás de una puerta escuchándolos reír;<sup>3</sup> aunque también los propios autores dejaron un testimonio al respecto. Dice Bioy:

3 Es una tarea pendiente estudiar esta triangulación: la influencia de los juicios y opiniones de Silvina Ocampo, así como su participación en la



Escribíamos habitualmente por las noches. Conversábamos libremente sobre la idea que teníamos acerca de un tema hasta que se iba formando, casi sin proponérselo, un proyecto común. Luego me sentaba a escribir, antes a máquina, últimamente a mano, porque escribir a máquina ahora me da dolor de cintura. Si a uno se le ocurría la primera frase, la proponía y así con la segunda y la tercera, los dos hablando. Ocasionalmente Borges me decía: “No, no vayas por ahí”, o yo le decía: “Ya basta, son demasiadas bromas.”<sup>4</sup>

Para Alan Pauls, quien prologa *Alias*, el volumen que compila la totalidad de colaboraciones narrativas entre Borges y Bioy, la mecánica fue un tanto distinta:

Como se sabe, Borges y Bioy Casares compartieron cincuenta años de amistad literaria, buena parte de los cuales los pasaron encerrados, escribiendo juntos. La dinámica de esos cónclaves era más bien misteriosa. Se sabía que Borges, quince años mayor, solía engolosinarse: se cebaba fácil, perdía el hilo y se iba por las ramas. Bioy, secuaz fiel, compartía esos entusiasmos y los acompañaba, hasta que veía lo lejos que habían quedado de la costa y procedía a frenarlo. Borges era pura inspiración y brillantez verbal; Bioy defendía cierta sensatez narrativa, la eficacia de un contar natural, seco, cuanto más invisible mejor.<sup>5</sup>

elaboración de la *Antología de la literatura fantástica* y su personal manera de “alejarse” del modo fantástico propuesto por Borges y Bioy.

4 “Honorio Bustos Domecq. Testimonios y lecturas”. Disponible en [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu).

5 Alan Pauls, “Prólogo” en Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, *Alias. Obra completa en colaboración*, Barcelona, Lumen/Penguin Random House, 2023. Todas las citas posteriores pertenecen a este volumen.

Esta opinión repite cierto tópico común, la idea de que Bioy fue siempre algo así como un mero cómplice y quien “ponía freno” a la inventiva borgiana; sin embargo, la postura de Borges apunta hacia otra dirección, una donde ambos tuvieron una participación igual e indistinguible en esta escritura conjunta:

A menudo me han preguntado cómo es posible la colaboración. Creo que requiere un abandono conjunto del ego, de la vanidad, y tal vez de la cortesía común. Los colaboradores deben olvidarse de sí mismos y pensar solo en términos de trabajo. De hecho, cuando alguien quiere saber si tal o cual broma o epíteto vino de mi lado de la mesa o del de Bioy, sinceramente no puedo decírselo. He tratado de colaborar con otros amigos, algunos de ellos muy cercanos, pero su incapacidad para ser francos, por un lado, o duros, por el otro, ha hecho que el plan sea imposible. En cuanto a las *Crónicas* de Bustos Domecq, creo que son mejores que cualquier cosa que haya publicado con mi propio nombre y casi tan buenas como cualquier cosa que Bioy haya escrito por su cuenta.<sup>6</sup>

Estos asomos a este singular proceso de escritura permiten ver que, aparentemente, ambos se fundieron en un tercer escritor. Pero, si en un principio lograron contenerse el uno al otro, su creación amenazaba con consumirlos, tal como admite Bioy: “Cuando estábamos escribiendo uno de los cuentos que después integraría el libro *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, suspendimos el trabajo porque sentíamos que nos estaba devorando esa especie de autor que

6 “Honorio Bustos Domecq. Testimonios y lecturas”, *op. cit.*

habíamos creado los dos. Bustos Domecq se había convertido en un bromista insoportable, similar a Rabelais, autor que no nos gustaba.”<sup>7</sup>

A *Los seis problemas* le seguirá *Dos fantasías memorables* (1946), relatos donde el auténtico protagonista es el lenguaje, excesivo, casi barroco. Al igual que los sufridos interlocutores de los narradores que cuentan historias dentro de las historias, el lector, ocupado en tratar de entender los giros y referencias coloquiales del discurso, *escucha* hasta el final dos cuentos en los que la anécdota pasa a último plano. Baste el cierre de “El signo” como ejemplo: “‘Le agradezco su atención por haberme oído. Solo me resta decirle que le vaya benítez.’ / –Que le garúe finochietto.”

También de 1946 es *Un modelo para la muerte* firmado como B. Suárez Lynch con prólogo del propio Bustos Domecq, quien declara haberle cedido a este novel narrador su personaje de don Isidro Parodi. Cabe preguntarse, ¿por qué la necesidad de crear otro escritor? ¿Por qué no atribuir de nuevo esta obra únicamente a Bustos Domecq? Aventuro que no se trata tan solo de “embromar” una y otra vez al lector, sino de un procedimiento común a la escritura de ambos escritores: la de un universo dentro de otro, o mejor dicho, la de una creación cuyo creador se pierde en el inicio de los tiempos, un dios o gólem que da origen a otro y este a otro y así *ad infinitum*, y que, con ello, consigue poner en duda la propia realidad como en “Las ruinas circulares”, “La trama celeste”, “El jardín de senderos que se bifurcan” o *Plan de evasión*. Quizá terminemos por preguntarnos qué prodigioso escritor está detrás de la invención de Borges y de Bioy. La trama y el desarrollo de este texto colindan en mucho con la comedia bufa, con un teatro del mundo en el que un resignado Parodi no tiene más que aguantar en su celda la presencia (a veces simultánea) de todos los involucrados. Y, aunque finalmente resuelve el crimen, nunca escuchamos su voz.<sup>8</sup>

A estas obras les siguen los dos guiones para cine: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes* (1955).<sup>9</sup> En el prólogo del primero, ambos anotan:

7 *Ibidem*.

8 El riguroso análisis de esta novela que hace María del Carmen Marengo, además de aclarar algunos aspectos relevantes sobre la publicación el mismo año de *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte*, destaca los principales objetivos críticos hacia los cuales Borges y Bioy dirigen sus dardos: el nacionalismo, la pugna entre estéticas hegemónicas diversas (modernismo, decadentismo), las poses escriturales, etc.

9 Alonso Díaz de la Vega resume la colaboración de Borges y Bioy como guionistas de la siguiente manera: “Juntos, los maestros argentinos escribieron cuatro guiones para cine: *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, que se publicaron en un libro en 1955, y luego idearon un par de películas para el director Hugo Santiago: *Invasión* (1969) y *Los otros* (1974). *Los orilleros*, escrita en 1939 (*sic*), se convertiría en 1975 en un filme de Ricardo Luna.” Disponible en [www.moreliafilmfest.com](http://www.moreliafilmfest.com).

Hasta aquí, lector, las justificaciones lógicas de nuestra obra. Otras hay, sin embargo, de índole emocional; sospechamos que fueron más eficaces que las primeras. Sospechamos que la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras.

Misma lógica “emotiva” que subyace en cuentos como “Sur” u “Hombre de la esquina rosada” de Borges y en *El sueño de los héroes* de Bioy, que rinden homenaje al valor y a una larga tradición gauchesca de la cual ambos fueron admiradores.

La penúltima colaboración narrativa ocurre con *Crónicas de Bustos Domecq* (1967),<sup>10</sup> y es en este volumen donde me parece que se intensifican hasta su esperpentización algunos de los presupuestos estéticos más recurrentes en la obra Bioy y Borges. Aclaro que, si bien la parodia considera también entre sus alcances una suerte de deformación, esta se produce justo en el sentido de su etimología, es decir, “contra o al lado del canto”; en cambio, lo que las crónicas de Bustos Domecq denotan es un reflejo *frente a*. En otras palabras, un texto como “Homenaje a César Paladión”, incluido en el volumen, constituye el “enfoque distorsionado y caricaturesco”<sup>11</sup> de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Así, mientras en el cuento “serio” de Borges se anota que “Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimo hechos”,<sup>12</sup> en “Homenaje a César Paladión” se lee lo siguiente:

Una confidencia divulgada por Maurice Abramowicz nos revela los delicados escrúpulos y el inexorable rigor que Paladión llevó siempre a la ardua tarea de la creación poética: prefería *Los crepúsculos del jardín* de Lugones a *Los parques abandonados*, pero no se juzgaba indigno de asimilarlos; inversamente, reconocía que el libro de Herrera estaba dentro de sus posibilidades de entonces, ya que sus páginas lo expresaban con plenitud. Paladión le otorgó su nombre y lo pasó a la imprenta, sin quitar ni agregar una sola coma, norma a la que siempre fue fiel. Estamos así ante el acontecimiento literario más importante de nuestro siglo: *Los parques abandonados* de Paladión. Nada más remoto, ciertamente, del libro homónimo de Herrera, que no repetía un libro anterior.

10 Para un excelente análisis de estas crónicas, véase Gonzalo Aguilar, “La disolución del arte (sobre *Crónicas de Bustos Domecq*)”. Disponible en [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu).

11 Patricio Esteve, “Introducción al esperpento (*La pipa de Kif*)”, en Ramón M. del Valle-Inclán, 1866-1966. *Crítica e interpretación. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*, Buenos Aires, Universidad de La Plata, 1967, p. 282.

12 Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, en *Cuentos completos*, México, Lumen, 2011, p. 114.

A la composición de *Los parques abandonados* Paladión agregará otros títulos como *Thebussianas*, *El sabueso de los Baskerville* o *La cabaña del tío Tom*; además, “tenía en avanzada preparación el Evangelio según San Lucas, obra de corte bíblico, de la que no ha quedado borrador y cuya lectura hubiera sido interesantísima”. ¿Qué hace distintos a los personajes de Pierre Menard y César Paladión?, ¿por qué el primero es considerado un cuento esencial que enseña a leer la literatura de otro modo y la segunda una mera crónica humorística? La respuesta quizá se encuentre en los propósitos, pues mientras el personaje de Borges intenta la tarea descomunal de “ser Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard”,<sup>13</sup> el protagonista de Bustos Domecq pretende: “buscar en lo profundo de su alma y [...] publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador corpus bibliográfico o incurrir en la fácil vanidad de escribir una sola línea”. Hasta cierto punto, la obra de este último es *más posible* por tener un fin también más modesto. César Paladión podría ser pensado, entonces, ya sea como un precursor o un confundido continuador de la empresa de Menard. Digo confundido porque pareciera un mal crítico de Borges, uno que no alcanzó a comprender la hazaña de su personaje y la reproduce (a la manera de un espejo cóncavo) distorsionándola hasta hacerla ridícula y risible.<sup>14</sup>

Otras crónicas de este volumen podrían ser analizadas bajo esta óptica, por cuestiones de espacio solo menciono una más y su “contraparte” en la obra borgiana. “Una tarde con Ramón Bonavena”, artista que ha ocupado seis tomos en la descripción de la parte norte de su mesa de trabajo y los objetos que hay sobre ella, y que continúa “Empeñado en su labor exigente y casi infinita”, debido a que incorpora “nuevos” elementos a su pieza de observación:

—Ya sé, ya sé. Habla usted de los capítulos dos y tres. Del cenicero sabemos todo: los matices del cobre, el peso específico, el diámetro, las diversas relaciones entre el diámetro, el lápiz y la mesa, el diseño del dogo, el precio de fábrica, el precio de venta y tantos otros datos no menos rigurosos que oportunos. En cuanto al lápiz —todo un Goldfaber 873—, ¿qué diré? Usted lo ha comprimido, mediante el don de síntesis, en veintinueve páginas in octavo, que nada dejan que desear a la más insaciable curiosidad.

¿Acaso esta tarea no es inversa, pero igualmente infinita, al quehacer al que se aboca “Funes el memorioso”? A lo ilimitado de la memoria se opone su reflejo grotesco, la descripción de un mínimo espacio. La ambición parece ser similar:

la reconstrucción fiel de cada aspecto de la realidad, pero lo que para Funes representa ser “el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso”,<sup>15</sup> para Ramón Bonavena, incapaz de alcanzar tal epifanía, se reduce a tratar de replicar en una escala ridícula la grandeza de la “realidad infatigable” que puebla cada segundo de la vida de Ireneo Funes.

Varios de los diecinueve textos de este volumen están dedicados a inventores o incluso acusan cercanía con tópicos relacionados a la ciencia ficción, género al que, como es sabido, se integra gran parte de la obra de Bioy Casares y en el cual se le considera uno de los pioneros en el ámbito latinoamericano. Por ejemplo, la crónica titulada “Los inmortales”, en la que la materia orgánica del cuerpo es sustituida por cubos de plástico y se “conecta” al cerebro que sigue funcionando. Estas pretensiones recuerdan a los experimentos realizados por Castel en *Plan de evasión*, quien, en un afán por vencer a la muerte, busca transformar a los prisioneros de la isla donde se desarrolla la novela. Asimismo, la crónica “El teatro universal” parece llevar al extremo la propuesta de *La invención de Morel*, al volver el mundo un teatro absurdo donde todo es una representación y escritura de la realidad.

En 1977 vio la luz el último libro ficcional de la colaboración entre Borges y Bioy, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, que reúne nueve relatos entre los cuales destaca “La fiesta del monstruo”, historia de corte realista que podría emparentarse con “El matadero” de Echeverría por su crítica al poder, y “El hijo de su amigo” que pone en evidencia la ambigüedad moral de toda una sociedad. No puedo dejar de mencionar que en este volumen se incluye el cuento “Penumbra y pompa” donde se produce el encuentro entre los personajes Bustos Domecq, perseguido por sus estafas, y don Isidro Parodi, quien tranquilamente se ha fugado de la prisión.

La constante colaboración entre ambos escritores también se vio reflejada en varios prólogos y antologías.<sup>16</sup> Como lo señaló el propio Borges, el trabajo en conjunto solo fue posible gracias al abandono del ego y la consolidación de la franqueza establecida entre los amigos. Esto no significa que alguno haya dejado de lado su visión sobre la literatura, sino que, quizá, apostaron por hacer ellos mismos su propia crítica: el reflejo distorsionado de una escritura, otra más de las innumerables e inquietantes lecciones de estos grandes escritores. ~

**RAQUEL MOSQUEDA RIVERA** es profesora investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas, especialista en literatura latinoamericana.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 112.

<sup>14</sup> La anécdota que dio origen a la noción estética del esperpento se encuentra narrada por su creador Ramón María del Valle-Inclán en *Luces de bohemia* (1924), donde Max, personaje central, al pasar por el llamado callejón del Gato en Madrid, ve su reflejo distorsionado en un espejo cóncavo.

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Cuentos completos*, pp. 169-170.

<sup>16</sup> A lo que deben agregarse los más de cien textos (la mayoría muy breves) que conforman el volumen Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, *Museo. Textos inéditos*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Buenos Aires, Emecé, 2002, que reúne, entre otros, trabajos publicados en las revistas *Destiempo* y *Los Anales* de Buenos Aires.