

Las parodias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares

«**U**na vez, creo que estaba lloviendo, Bioy me dijo: “¿Por qué no hacer la experiencia? Si falla, no lo volvemos a intentar”. Pero muy pronto nos convencimos que era muy fácil. Nos pasamos un día o dos inventando la historia y después empezamos a construir las frases. Y ahora si usted me pregunta si tal o cual broma es mía o de Casares, yo no podría contestarle y él tampoco. Lo que resulta es que Bustos Domecq y Suárez Lynch se nos parecen muy poco, es decir que cuando escribimos por separado, es muy raro que lo hagamos en ese género». Esto se lo decía Borges a Napoleón Murat en un reportaje que publicó *L'Herne* de París en 1964.

El juego comenzó en 1942: en marzo la revista *Sur* publicó dos cuentos firmados por Bustos Domecq, seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, anticipo del libro *Seis problemas para don Isidro Parodi* (Buenos Aires, editorial Sur, 1942). El 1946 la Imprenta Oportet y Haereses editó otro libro a cuatro manos, *Dos fantasías memorables* que incluía «El testigo» y «El signo». Ese mismo año, bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch también Oportet y Haereses publica *Un modelo para la muerte*. Bastante después, con una regularidad de aproximadamente diez años entre libro y libro, aparecen *Los orilleros*, *El paraíso de los creyentes*, dos guiones para cine (Buenos Aires, Losada 1955), *Crónicas de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Losada 1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (Buenos Aires, Editorial Librería La Ciudad, 1977).

Con estos libros no se agota la producción conjunta de Borges y Bioy. Incontables artículos en revistas de Buenos Aires, Montevideo y México (*Lyra*, *Número*, *Sur*, *Revista Mexicana de Literatura*, *Los Anales de Buenos Aires*) y antologías de cuentos policiales y fantásticos llevan la firma de ambos escritores.

Bustos Domecq (nombre compuesto con los apellidos de bisabuelos de Bioy y de Borges) se convirtió en un tercer personaje que sólo existía cuando ambos escritores estaban conversando. «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» explica Borges a Victoria Ocampo (*Diálogo con Borges*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1969). En efecto, la obsesión

paródica de los relatos y crónicas que escriben juntos trastorna la prosa, la complica a tal punto que a menudo el lector se pierde o avanza con dificultad entre el fárrago de giros idiomáticos, modismos, citas y frases hechas, aunque a veces es posible sorprender una frase de pura cepa borgiana, o una de las clásicas obsesiones de Bioy. El mismo Borges lo dice: «Escribíamos un poco el uno por el otro y como todo transcurría en un ambiente de bromas, los cuentos resultaron de tal modo embarullados, barrocos, que se hacía difícil comprenderlos. Al principio hacíamos bromas y al fin broma sobre broma fue una especie de competencia algebraica: broma al cuadrado, al cubo...» (de la revista *L'Herne*).

Borges-Bioy dotaron a Bustos Domecq de una biografía literaria (casi un género en su época) que aparece trazada por la pluma de la educadora señorita Adelia Puglione y figura como «Nota liminar» en *Seis problemas para don Isidro Parodi*. El lector se entera de que el Dr. Honorio Bustos Domecq nació en la localidad de Pujato (provincia de Santa Fe) en el año 1893, que en 1907 se trasladó «a la Chicago Argentina» —Rosario— donde tempranamente inició su carrera de escritor (*Vanitas, Los adelantos del Progreso, La patria azul y blanca, Nocturnos*). Que en su madurez lanza *Fata morgana*, «fina obrilla de circunstancias cuyos cantos finales ya anuncian el vigoroso prosista de *¡Hablemos con propiedad!* (1932) y de *Entre libros y papeles* (1934)». Y que se desempeñó como Inspector de Enseñanza y como Defensor de Pobres. No llegó a ser Subsecretario de Cultura, aspiración máxima de esos frequentadores de la literatura que ridiculizan Borges-Bioy, que se mueven como peces en el agua en el mundillo de la cultura oficial, y cuya figura representativa es Gervasio Montenegro, otro engendro de la imaginación de los dos escritores, que aparece como miembro de la Academia Argentina de Letras. Inescrupuloso y florido, con la frivolidad y la pedantería de ciertos figurones porteños frequentadores de presentaciones de libros, ágapes literarios, inauguraciones de revistas y cenáculos, es el invariable prologuista de los libros de Bustos Domecq y además aparece en los cuentos como personaje: vivillo de la picaresca del Buenos Aires de los años cuarenta, actor, escritor, detective, charlatán y oportunista.

Seis problemas para don Isidro Parodi

Seis problemas para don Isidro Parodi son seis casos policiales que un detective muy peculiar desentraña con lógica irrefutable. Parodi, antiguo peluquero del barrio sur encarcelado por un crimen que no cometió, recibe clientes y desmadeja asesinatos desde su celda 273, especie de observatorio privilegiado del mundo. En su celda, y acompañado por el infaltable mate (jarrito celeste, bombilla, pava cachuza) lee todos los diarios, interpreta y analiza todas las noticias —preferentemente las policiales— y ata cabos hasta descifrar las claves de la verdad desperdigadas en el fárrago de la información y desapercibidas para el lector apurado que lee el periódico en colecti-

vos y cafés de paso. Este detective que vive fuera del tiempo, o en la eternidad de una condena casi perpetua, es quien percibe las coordenadas de la actualidad, los rumbos secretos de la Historia y el revés de la trama de las laberínticas historias que le cuentan.

Seis problemas para don Isidro Parodi encierra una doble parodia: del mundillo intelectual de la época (no faltan un publicista, un poeta o un académico en cada cuento para reírse de él) y del género policial. Lo curioso es que el público creyó que se trataba de un autor real. «Cuando supo que Bustos Domecq no existía —se queja Borges a Murat en el reportaje de *L'Herne*— consideró que todos los cuentos no eran otra cosa que bromas a las que no era necesario leer, se dijo que habíamos tomado en solfa a los lectores, lo cual era completamente falso».

En el prólogo, Gervasio Montenegro, con el estilo latoso y alambicado con que Borges-Bioy lo caracterizan, saluda a Bustos Domecq como el primer novelista policial argentino, resume el método del escritor (atenerse a los elementos capitales del problema: el planteo enigmático y la solución iluminadora) y señala el procedimiento caricatural con que H.B.D. compone sus personajes, con la excepción del detective Parodi, «el más impagable de los criollos viejos» acota Montenegro, pero que en opinión de Emir Rodríguez Monegal «es tan convencional, tan inexistente como el conventillero Savastano o el simétrico Sangiácomo» (revista *Ciclamen*, Montevideo, año 1, n.º 3, págs. 50-52, julio-agosto 1947).

No es tan así. El poeta modernista Carlos Anglada, las damas de la alta sociedad Mariana Ruiz Villalba y su hermana Pumita, el hispanista Mario Bonfanti, el nacionalista Marcelo Frogman, el mismo Montenegro, a quienes el lector conoce sólo por sus monólogos en el momento de contar las historias al detective, son personajes reales del Buenos Aires de ese entonces. Como aquellos humoristas que hacían reír por radio imitando el cocoliche del «tano», el gracejo del gallego o las torpezas idiomáticas del judío, Borges-Bioy cuentan cuentos remedando el habla de los distintos tipos porteños de los años cuarenta según su nivel social, su profesión, sus aspiraciones, sus núcleos de pertenencia y de referencia.

Sin duda estas bromas literarias entrenaron al joven Bioy Casares en el manejo de diálogos y monólogos que enriquecieron su narrativa. Pese al tono contenido y sostenidamente elegante que rechaza el drama y desdeña la tragedia, pese a la neblinosa vaguedad y a cierta desaprensión en el narrar obviamente distanciadoras, desde las primeras líneas de sus cuentos y novelas acecha un clima «humano, demasiado humano», como diría Nietzsche, construido, entre otras cosas, en torno al habla de sus personajes (distinguidos viajeros o ramplones vecinos de barrio), a su lengua peculiar y cotidiana con la que tejen y destejen dudas y terrores, planes secretos, amores desaforados, mentiras y patrañas.

Cada uno de los seis problemas contiene en germen argumentos y motivos que Borges por su lado, y Bioy por el suyo, desarrollaron en su producción posterior. En «Las doce figuras del mundo» Parodi debe desentrañar el misterio de la quinta de

Abenjalidún, que prefigura la quinta de Triste-le-Roy de «La muerte y la brújula». El cuento escrito en 1942 alude a los «cuatro maestros que forman el velado tetrágono de la Divinidad», y en el publicado en 1944 está el Tetrarca de Galilea y se habla de «las virtudes y terrores de Tetragrámaton, que es el inefable Nombre de Dios». Ya la geometría urbana plasmada en este cuento de Borges —un rombo perfecto: cada vértice prefija el lugar donde una exacta muerte espera— está anticipada en «La prolongada busca de Tai An», otro caso que debe resolver Parodi, cuando los personajes se dispersan y dibujan «en el plano de Buenos Aires una interesante figura con propensión al triángulo».

En «Las previsiones de Sangiácomo» un padre calabrés y poderoso despechado por la infidelidad de su mujer de la que no pudo hacer venganza, se ensaña con su hijo Ricardo inventando un plan siniestro: «Planeó toda la vida de su hijo: destinó los primeros veinte años a la felicidad, los veinte últimos a la ruina». La relación de Ricardo y su padre es idéntica a la de Otálora y Bandeira en «El muerto». «Ricardo creía desempeñarse con libertad, como cualquiera de nosotros, y el hecho es que lo manejaba como a las piezas del ajedrez. El padre había tenido la soberbia de imitar al destino». Explica Parodi que, con la revelación que lo impulsa al suicidio liberador, a Ricardo «lo azoraba y humillaba la convicción de que toda su vida era falsa. Fue como si de golpe a usted le dijeran que usted es otra persona». En «El muerto» el párrafo final condensa el mismo argumento utilizado en dos cuentos diferentes, en estas pocas palabras: «Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando, el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto».

Savastano, el chismoso del Hotel El Nuevo Imparcial, testigo y narrador del drama de Tadeo Limardo, que vive oculto demorando la venganza de los muchachos del Mercado de Abasto, es un bosquejo de Alejandro Villari, el hombre de «La espera». Y los opuestos intercambiables de Borges, perseguidor y perseguido idénticos, *Doppelgänger*, cualquiera delante del espejo, se insinúan en la pareja Samuel Nemirosky-Tao Te King de la compleja historia «La prolongada busca de Tai An»: «Tan confuso era el equilibrio mental de los dos beligerantes que Nemirosky (desatendiendo una hemorragia nasal) entonaba versículos instructivos de Tao Te King, mientras el mago (indiferente a la supresión de un colmillo) desplegaba una serie interminable de cuentos judíos».

Hay más: las formas sutiles de comunicar el nombre secreto de una ciudad que debe ser bombardeada o la buena nueva de la misión cumplida, para que el jefe o los compañeros de secta descifren el enigma, son las mismas en «El jardín de senderos que se bifurcan» y en «La prolongada busca de Tai An». Y las vidas minuciosamente planeadas para la venganza en «Las previsiones de Sangiácomo» o en «La víctima de Tadeo Limardo» como en «Emma Zunz».

El relato de segunda mano

La veta policial reaparece en 1946 con *Un modelo para la muerte* (Buenos Aires, Imprenta Oportet y Haereses) donde un discípulo del santafesino, B. Suárez Lynch, figura ahora como autor. Su maestro es esta vez quien lo prologa con una biografía literaria donde puntualiza su generación, sus influencias y su mecenazgo. Carlos Mastronardi (*Sur*, n.º 146) escribe de esta historia que «el cautivante y leve argumento cuyo rastreo nada tiene de fácil, se pierde y reaparece tras extensos diálogos y los atrayentes episodios laterales». Conclusión: este relato, más confuso y menos lineal que los firmados por H.B.D., con nuevos personajes que se suman a los ya conocidos, acentúa el barroquismo intencionado del maestro y su inagotable voluntad humorística.

Más interesantes son los relatos de *Dos fantasías memorables* aparecidos ese mismo año (Imprenta Oportet y Haereses), «El testigo» y «El signo», donde es significativa la ambigüedad de los roles de autor, relator y lector. El relator se presenta como quien ha escuchado una historia que él a su vez cuenta a un interlocutor. El autor la escribe para los lectores tal como se la contaron («les cuento lo que me contaron que escucharon...», parece decir), a menudo acotando en nota a pie de página sus dudas y sus interpretaciones sobre tal o cual episodio. El lector, pues, recibe un relato de segunda o de tercera mano. En «El testigo» es un viajante de comercio quien cuenta a Lumbeira lo que le relató en un boliche de ruta, camino a Puan, otro viajante llamado Sampaio, una noche «con un frío que se le pasaba el umbigo», soñando con un completo caliente y conformándose, «trago va, chucho viene», con una soda casi helada. En «El signo» el mismo viajante, ahora convertido en reportero de *Ultima hora*, relata a Lumbeira lo que le contó Ismael Larramendi sobre el finado Wenceslao Zalduendo.

Esta cadena imaginaria de oyentes-narradores funciona como puentes que acercan los diferentes roles (lector, relator, autor) a tal punto que ya no se distinguen con claridad los límites que separan uno de otro. El autor no es más que alguien que recibió una confesión, leyó un manuscrito o escuchó un relato que a su vez retransmite a los lectores, incluyendo en su propia versión sus puntos de vista, sus dudas sobre la veracidad de tal o cual fragmento, sus conjeturas e hipótesis de interpretación. De esta forma se coloca en el mismo plano que el lector: ambos (autor y lector) son receptores de una historia ajena. Esta técnica, hartó usada por Bioy Casares en sus relatos y novelas de corte fantástico, hace verosímiles las historias narradas. Lo comenta el propio Bioy: «Si no fuera así la historia sería increíble. Porque usted no pude dar lo increíble desde el comienzo. Es mejor que se descrea un poco de los rumores, porque así se puede ir aceptando algo después. Si está bien contado tendrá fuerza para decir: ¡Existió! Existió para el lector (ya se sabe: sólo en la ficción). En cambio si uno dice: «Llegué a una gruta, abrí una puerta y me encontré...» parece un mentiroso, está contando algo excesivamente milagroso. Creo que la relativa credulidad que pueda tener una historia fantástica aumenta con esta técnica: una cadena