



LEANDRO BOHNHOFF
CETYCLI, IECH – Universidad Nacional de Rosario – FONCyT
leandro.bohnhoff@gmail.com
 orcid.org/0000-0001-6179-6557

DOS MUJERES HABLAN SOLAS. ESCRITURA DE VIDA Y CONVERSACIÓN EN *BORGES A CONTRALUZ* DE ESTELA CANTO

Fecha de recepción: 14.03.2024

Fecha de aceptación: 30.10.2024

Resumen: En este trabajo, me propongo leer *Borges a contraluz* (1989) de Estela Canto desde la perspectiva de las escrituras biográficas como forma específica de las escrituras de vida. En particular, exploro con detenimiento la relevancia y singularidad que adquiere el vínculo entre biógrafo y biografiado, y las marcas escriturarias que imprime en la superficie textual de la obra. La hipótesis que se pone a prueba en este trabajo postula que uno de los modos en que se articula este vínculo de vidas en la escritura implica no reducir al otro a un tema, sino volverlo un participante vivo de la conversación escrituraria. No (solo) hablar *del* sujeto biográfico, sino (sobre todo) hablar *con* él.

Palabras clave: Estela Canto, Jorge Luis Borges, vínculo entre biógrafo y biografiado, escrituras de vida, conversación

Title: Two Women Speak Alone. Life Writing and Conversation in *Borges a contraluz* by Estela Canto

Abstract: In this paper, I propose examining *Borges a contraluz* (1989) by Estela Canto through the lens of biographical writings, positioning it as a specific form of life writings. I explore the relevance and uniqueness of the relationship between biographer and biographee and how it manifests in the textual fabric of the work. This study tests the hypothesis that the connection between the lives portrayed is articulated in writing by transforming the biographical subject not merely into a theme, but into an active participant in the written dialogue. Rather than solely talking *about* the biographical subject, the biographer should primarily talk *with* them.

Keywords: Estela Canto, Jorge Luis Borges, link between biographer and biographee, life writings, conversation

“Con Silvina recordamos las mujeres de Borges” (2006: 457), dice Adolfo Bioy Casares en una entrada famosa de su *Borges*, un diario a la vez monumental y excepcional que tiene como figura central al mayor escritor de las letras argentinas del siglo pasado. En junio de 1958, cuando se escribe esta entrada, la lista de nombres que incluye es incompleta, para suerte (o desdicha) de Jorge Luis Borges. Algunos trabajos posteriores se encargan de rectificar la enumeración y darnos un panorama más completo de los intereses amorosos borgeanos¹. Tres de esas mujeres se destacan del resto por haber producido una obra literaria propia y, además, haber publicado escrituras biográficas sobre Borges: Alicia Jurado (1964), Estela Canto (1989) y María Esther Vázquez (1996). Son las autoras que conforman lo que denomino el corpus de los *amores biógrafos* de Borges.

De estas tres “mujeres de Borges”, Canto es la que mayor repercusión generó a partir de la publicación de su ensayo biográfico *Borges a contraluz* (1989). Antes de eso, ya había resonado en los medios de comunicación masiva la venta del manuscrito de “El Aleph”, que Canto concretó con el Ministerio de Cultura de España en 1985. Tanto la televisión como la prensa periódica se encargaron de comentar estos eventos y entrevistarse a Canto. Posteriormente, los episodios de la relación entre Borges y Canto fueron relaborados en soportes tan variados como el cine, la literatura e, incluso, los debates psicoanalíticos².

En este trabajo, encuadrado en una investigación más abarcadora sobre el corpus de los *amores biógrafos* de Borges, me propongo leer *Borges a contraluz* desde la perspectiva de las escrituras biográficas como forma específica de las escrituras de vida. En particular, exploro con detenimiento la relevancia y singularidad que adquiere el vínculo entre biógrafo y biografiado, y las marcas escriturarias que imprime en la superficie textual de la obra.

¹ Entre ellos, *Las novias de Borges* (2011) de Mario Paoletti, cuyo capítulo inicial es el más pertinente. Y el “Índice analítico” de *Borges* (2006) editado por Daniel Martino en 2014 y publicado en formato digital. Este último, en las entradas de Estela Canto, Alicia Jurado y María Esther Vázquez (entre otras), incluye un subconjunto de páginas del diario catalogadas con la etiqueta elocuente de “amores con B. [Borges]”.

² En *Georgie y yo. Lo que pasó con Estela Canto* (2005), la psicoanalista Graciela Musachi compila una serie de textos, recortes periodísticos, entrevistas y noticias sobre Canto. La sección “Se dice de mí” incluye muchas de las notas relativas a su libro sobre Borges y su vínculo con él. El diario *Clarín* recoge dos notas periodísticas relativas al trabajo de Julio Woskoboinik (psicoanalista argentino que publicó *El secreto de Borges* [1988], en el que realiza una lectura psicoanalítica de Borges a partir de sus ficciones). En la primera, el periodista Luis Pazos (1991) se refiere a una ponencia presentada por Woskoboinik, a partir de ideas contenidas en su libro, durante el Congreso Internacional de Psicoanalistas. La segunda nota, por Ezequiel Martínez (1991), incluye una entrevista con el psicoanalista Miguel Kohan Miller, quien se encarga de desmentir algunas de las afirmaciones de Woskoboinik. En el ámbito del cine, tenemos por lo menos dos aportes. Por un lado, está el medimetro *La Novia de Borges* (1990), producido por el cineasta peruano Ricardo Arroyo a partir de un guion compuesto por el escritor chileno Omar Pérez Santiago. Por otro, la adaptación cinematográfica *Un amor de Borges* (2000), dirigida por Javier Torre. Por último, la literatura argentina también recuperó este vínculo amoroso. La novela reciente de Anibal Jarkowski *Si* (2022) relabora los eventos de *Borges a contraluz* hasta llevarlos al terreno de una “vida imaginaria” al estilo de Marcel Schwob.

LA ESCRITURA BIOGRÁFICA COMO CONVERSACIÓN

Cuando hablamos de las escrituras de vida que tienen la vida de otro como protagonista, se impone una pregunta fundamental: ¿cómo se manifiesta la singularidad de esa vida ajena en la escritura? La mayoría de las biografías tradicionales optan por reducir la vida del otro a un *tema*. Esto implica, en muchas ocasiones, una distancia y un control de la figura del biografiado por parte del escritor que se ejercen en pos de llegar a un conocimiento del otro lo más “completo” posible. Reducir el biografiado a un tema, incluso cuando se conozca todo lo que se pueda conocer de ese tema, implica necesariamente un empobrecimiento afectivo y estético del vínculo entre biógrafo y biografiado. Ese vínculo, cuando prescinde de la voluntad de control total, es uno de los factores que contribuye con mayor eficacia a transmitir sensación de presencia viva en la escritura.

Entre los casos excepcionales de escrituras biográficas que no operan una reducción de su protagonista podemos contar el *Borges* de Adolfo Bioy Casares. De los tantos aciertos de la obra, la sensación de estar frente a dos hombres en estado de conversación es la que se presenta como efecto de lectura más patente y duradero³. Esto no solo responde al procedimiento de escritura (muchas entradas del diario se escriben como transcripciones literales de las conversaciones que se mantuvieron ese día), sino mayormente al tratamiento que el autor hace de su biografiado o, mejor dicho, al vínculo que entabla con él. El diario presenta muchas facetas de Borges, algunas conocidas y muchas otras desconocidas, pero lo que imprime con mayor fuerza la sensación de vida es el hecho de que quien escribe no termina de conocer del todo al hombre con quien conversa. Precisamente, conversa *porque* no lo termina de conocer. Este carácter inconcluso e inacabado del vínculo con el otro es el que vuelve la escritura del diario en un modo de conversación con el sujeto biográfico. Bioy no habla *de* Borges, habla *con* Borges; y esto lo sabemos porque lo que mueve a la conversación escrituraria es la incertidumbre sobre la que se erige el conocimiento del otro. Esa incertidumbre es, a su vez, condición necesaria de la vitalidad que transmite esa (y cualquier otra) conversación.

Desde Roland Barthes hasta Gilles Deleuze, las reflexiones en torno al cruce entre literatura y vida (o escritura y vida) se enfocan en el aspecto formal, la manera en la que el tema es tratado, y, sobre todo, en las formas en las que *una vida se escribe*⁴. Por eso,

³ En “Dos hombres solos hablan: *Borges* de Bioy Casares” (2012), Nora Catelli se detiene en las razones que hacen que el diario de Bioy se destaque dentro del conjunto de sus volúmenes memorialísticos. El recurso a la elocución íntima es, según Catelli, el desafío formal que le permite a Bioy escribir una obra de gran singularidad. Signado en la famosa frase “Come en casa Borges”, este recurso produce el efecto de “dos hombres que hablan” (33). Por otro lado, Catelli puntualiza otro motivo de la excepcionalidad del diario en la construcción del personaje de Borges “donde antes había un amigo y un rival” (35), con una exigencia doble: “no temer a la presencia de Borges y darle la palabra en estilo directo” (35-36).

⁴ La escritura como problema formal es una preocupación que ocupó a Barthes a lo largo de su obra, aunque adquiere mayor relevancia a partir de lo que se denomina su etapa textualista, cuyo momento inicial se puede ubicar en el ensayo “La muerte del autor” (2013). No mucho después, las escrituras de vida se vuelven una preocupación barthesiana, en el “Prefacio” a *Sade, Loyola, Fourier* y, posteriormente, adquieren

quizás sea necesario refinar la pregunta por las escrituras biográficas y desplazarse a una indagación que busque *las formas en que se escribe una vida en vínculo con el otro*⁵. La hipótesis que se pone a prueba en este trabajo postula que uno de los modos en que se articula este vínculo de vidas en la escritura implica no reducir al otro a un tema, sino volverlo un participante vivo de la conversación escrituraria. No (solo) hablar *del* sujeto biográfico, sino (sobre todo) hablar *con* él. Es posible también, como en *Borges a contraluz*, que el sujeto biográfico y el interlocutor de la conversación escrituraria no sean el mismo. En ese caso, habrá que ver en qué medida la conversación se vuelve una vía oblicua por la cual insuflar sensación de vida al biografiado.

La conversación a la que me refiero no es el simple intercambio dialógico del modelo comunicativo tradicional, aquel en el que los participantes son identidades completas y en las que no hay pérdida de información. Una conversación, en el sentido fuerte del término, sucede entre *unas vidas*, es decir, entre entidades virtuales, indefinidas, incompletas y, en mayor medida, capaces de equívoco o error (cf. Deleuze 2009, Foucault 2009). En una conversación, el otro, no importa cuál sea su familiaridad con él, se presenta como un misterio. No son los protocolos del diálogo los que hacen a una conversación, sino que en el diálogo sus participantes se vean afectados por “vivir, habitar en compañía de otros” (*DLE*, s.v. conversar). Tampoco me refiero, en este caso, a la preservación en el texto biográfico de un encuentro en conversación, previo, entre biógrafo y biografiado, aunque la indagación en esta operación de traslación podría enriquecer nuestro entendimiento de los modos de componer la conversación escrituraria tal como la planteamos aquí⁶.

mayor atención en las notas de su curso sobre *La preparación de la novela* (2005). Por su parte, Deleuze explora los vínculos entre literatura y vida en su ensayo “La literatura y la vida” (2006), solidario con sus postulados en torno a la noción de vida que ensaya en “La inminencia: una vida...” (2009). Los aportes de Michel Foucault (2009) en torno a dicha noción desde una perspectiva biopolítica no pueden deslindarse de los ensayos deleuzeanos. Judith Podlubne y Julieta Yelin mapean con precisión las coordenadas de estos problemas en dos trabajos fundamentales (2021a, 2021b) para conocer la interacción de estos conceptos con la crítica literaria argentina y las manifestaciones de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea.

⁵ En las palabras preliminares del dossier “Una vida juntos. Vínculos y afinidades en la escritura biográfica”, Patricio Fontana y Julia Musitano se preguntan por los motivos que hacen que los personajes de una biografía perduren en el tiempo. El vínculo entre biógrafo y biografiado es, según postulan, una de las razones que más contribuye a que una biografía no envejezca, en tanto “la escritura sobre una vida ajena es una modulación posible de la escritura en colaboración” (2023, en línea). Fontana y Musitano señalan con precisión que el carácter colaborativo de la escritura biográfica tiene como fuerza motriz el diálogo “en presencia o póstumo, auténtico o engañoso” (2023, en línea) que se entabla entre biógrafo y biografiado.

⁶ En “El hipo del pianista. Voz, cuerpo y conversación en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero” (2021), Patricio Fontana indaga en las marcas elocutivas y corporales (el hipo, la boca llena, la forma particular de pronunciación) que Guerriero recopila de las entrevistas a Bruno Gelber y que pone a funcionar en su escritura biográfica. La conversación, en este sentido, no es solo una herramienta de investigación, sino algo que posibilita las escrituras de vida. Y, lo que es más importante, tal como concluye Fontana por vía de César Aira, la conversación es una manera de entrar en relación con el misterio que es el otro.

PRIMERAS (Y SEGUNDAS) IMPRESIONES SOBRE *BORGES A CONTRALUZ*

Ya desde el momento de su primera recepción, *Borges a contraluz* fue rápidamente identificado como “uno de los mejores libros que hasta la fecha se hayan escrito sobre Borges en esta parte del mundo” (Musachi 2005: 31). Considerado un “testimonio de primera mano” (32), la crítica periodística y cultural de finales de los 80 y comienzos de los 90 ponía el énfasis en la capacidad de Canto para “dilucidar” y “descifrar” aspectos cruciales de la “personalidad”, la “psicología” y la “vida secreta” de Borges, además de su inteligencia y perspicacia para develar el medio social y cultural del escritor. Para algunos, un libro de “amor” (las comillas son imprescindibles); para otros, un ensayo de biografía: las reseñas de la época vacilaban entre el éxtasis por el espectáculo de privacidad, el descreimiento sobreprotector de un “Borges trascendente” (García Nieto 1989, en línea) y el escepticismo que se ve obligado a manifestar sus reparos en nombre de lo visto y lo vivido. Sin embargo, todos concuerdan con el efecto fuera de serie que produce la lectura del libro de Canto, impresión que quizás pueda adjudicarse no solo a las cuestiones biográficas que examina, sino también a un tratamiento del tema que manifiesta de manera simultánea crudeza y afectuosidad.

En el año del décimo aniversario de la muerte del escritor, el Centro Borges lanza el primer número de *Variaciones Borges*, una publicación que desde entonces se convirtió en el epicentro de la crítica académica en torno a su obra y figura⁷. La única reseña que contiene este primer número está dedicada a *Borges a contraluz*. Allí, Daniel Balderston se propone examinar la manera “angular y fragmentaria” en la que Canto, bajo pretexto de biografíar, da rienda suelta a su potente impulso autobiográfico (1996: 133)⁸. Desde su “inesperada visión lateral del gran escritor argentino” (133), Canto va desmenuzando los motivos centrales de su libro: las visitas que Borges hizo al doctor Kohan Miller para tratar sus problemas sexuales; la hipótesis del psiquiatra respecto de un prematuro debut sexual del escritor por imposición paterna como posible causa de su impotencia; el enamoramiento exaltado de Borges con Canto y la negativa provocadora de ella ante su propuesta matrimonial; su insinuación de que Borges en su infancia podría haber sido víctima de algo así como una violación en un terreno baldío. A pesar de ser estas cuestiones (y especulaciones) biográficas las que garantizaron en mayor medida el éxito de la publicación, Balderston nos exhorta a atender al tono patético que la autora se reserva para narrar su propio comportamiento durante este periodo, sobre todo en los momentos en los que se vuelve autocrítica y reconoce haberse conducido de manera egoísta

⁷ Fundado en 1994, el “Centro de estudios y documentación «Jorge Luis Borges»” estaba alojado en la Universidad de Aarhus, Dinamarca, al momento de la publicación del primer número de *Variaciones Borges*. La dirección estaba a cargo de Iván Almeida y Cristina Parodi (1996). Después de un breve paso por la Universidad de Iowa en 2005, se traslada finalmente a la Universidad de Pittsburgh donde, bajo la dirección de Daniel Balderston, es rebautizado con el nombre de “Centro Borges” (cf. Centro Borges).

⁸ Según lo refiere Alberto Moreiras, una primera versión de este trabajo fue presentada por Balderston durante el Coloquio “Autobiografía y escritura”, en el que Moreiras participa, organizado por Juan Orbe durante octubre de 1993 en la Americas Society de Nueva York (1993). Todas las traducciones del artículo de Balderston me pertenecen.

e insensible. La naturaleza fragmentaria del libro, entre biografía, crítica literaria y cartas íntimas, además de su juego con las convenciones de la biografía tradicional, constituyen para Balderston otra de las virtudes que singularizan la visión de la autora.

En 2023, la editorial Emecé decide lanzar una reedición de *Borges a contraluz*; con ella, aparece una nueva ola de reseñas, esta vez a cargo de una crítica periodística y cultural más informada de los reparos teóricos que las escrituras de vida exigen. A contrapelo de la idea acrítica de que un testimonio valdría por su poder de dilucidar la vida secreta de Borges, las reseñas que acompañan la reedición de la obra de Canto hacen hincapié en su carácter pionero de mostrar “el otro Borges” (Zunini 2023, en línea). El presupuesto erróneo de un Borges unívoco pasible de ser develado se ve desplazado por la idea de que hay múltiples Borges, tantos como personas que lo hayan experimentado de alguna u otra manera (ya sea por frecuentación, ya sea por la lectura de su obra, ya sea por su consumo en los medios de comunicación masiva, o por cualquier combinación de estas). La noción de un Borges otro enfatiza el movimiento que *Borges a contraluz* hace en sentido contrario a la idea cristalizada de Borges que los medios de comunicación, las críticas cultural y especializada (nacionales e internacionales), y el propio escritor habían construido. Y, desde luego, hace foco en “la mirada amistosa de una mujer que pareciera nunca haber cedido del todo a los embrujos borgeanos” (Scott 2023, en línea). Tal como lo señalara en su momento Balderston, lo singular de la obra reside en el punto de vista personal y situado de su autora. Y, también, reside en la fuerza con la que desestabiliza la inercia que se había acumulado en torno a la figura de Borges.

DIMENSIONES DE LECTURA

Borges a contraluz se puede leer de muchas maneras. Como testimonio, Canto ofrece una mirada privilegiada de un periodo de la madurez de Borges, entre 1944 y 1952, en el que produjo la mayor parte de la obra que le daría un lugar preponderante en las letras universales. También proporciona testimonio de una época del siglo xx marcada por las repercusiones locales de eventos históricos internacionales como el fascismo y el nazismo, además del surgimiento del peronismo y la Revolución Libertadora en el nivel nacional. A medio camino entre el escritor y la coyuntura local e internacional, Canto además se presenta como testigo del medio social, cultural y político en el que se desarrolló Borges, y con el que ella misma entra en contradicción en algunas oportunidades.

En tanto documento, proporciona facsímiles en formato de copias fotográficas en blanco y negro de (a) los primeros versos del “Poema del tercer elemento” (Canto 1999: 53), (b) una reproducción parcial de la correspondencia de Borges a Canto, acompañada de las respectivas transcripciones y la traducción de los fragmentos escritos en idiomas extranjeros (121-152), (c) la reproducción de fotos de Canto y Borges (74, 214, 232) y de los familiares de este último (45-46, 51). Sin embargo, en ninguno de los casos se consigna información relativa a la procedencia del material documental.

Otro enfoque de lectura es aquel que se detiene en aquello que compone el otro Borges, ese que viene a profanar la imagen trascendente, solemne y mitificada del escritor,

abocado por completo a la literatura y la filosofía. Es el componente más propiamente biográfico. Este otro Borges, mucho más acá de la trascendencia, está hecho de costumbres gastronómicas reincidentes y peculiares, largas caminatas nocturnas y una rebeldía “tenue, pero empecinada” (14). Lejos de ser “frío y geométrico”, es capaz de “momentos místicos” (14), esos que aluden a la infabilidad del acto amoroso o de la creación artística, incluso a pesar de tener una actitud de “terror pánico” (15) respecto del sexo. Es también aquel que tiene casi siempre las mismas opiniones políticas sin importar la coyuntura, lo cual lo vuelve profundamente inepto para entenderla (cf. 25). Estos, entre otros, son los elementos que le permiten a Canto configurar con eficacia la imagen del “Borges vivo, del hombre que conocí” (9).

La dimensión autobiográfica es, como señala Balderston, preponderante. Se hace explícita en los momentos en que la autora reflexiona, a distancia de los hechos relatados, respecto de su comportamiento, sus pareceres y sus destiempos con Borges. Estos momentos, sin embargo, no están exentos de falsa modestia. La “historia de un desencuentro” (16) que Canto elige contar es aquella que le permite autofigurarse favorablemente por contraste con Borges. Ella comprendía la realidad política, él era incapaz. Ella vivía en el sur, él en el centro. Cuando ya no hay oportunidad de réplica, ella prefiere llamar amistad lo que él optó por llamar noviazgo. Él ya era un cuarentón cuando se conocieron, ella todavía no había cumplido treinta. Los desencuentros estéticos y literarios le sirven a Canto para señalar cierta “deficiencia humana” (78) en Borges que ella juzga desde una mayor sensibilidad con las cuestiones sociales y políticas. Él no pudo deshacerse de las ataduras que le impuso su madre; ella identificó esa influencia desde un comienzo y lo instó, sin éxito, a romper las barreras que lo doblegaban. El mundo de él era acotado, antifascista aunque luego conservador, hedonista, sublimado y poco comprometido; ella era y es, al momento de escribir, una mujer de mundo, aventurera, trabajadora, independiente, feminista, comunista, pragmática y carnal. Todos estos contrastes extremos hacen que la distancia desde la que se cuentan los hechos dificulte un acercamiento genuino que habilite cierto espacio común, aunque sea momentáneamente, entre el sujeto de la enunciación y el sujeto biográfico. Canto está predominantemente en control cuando de Borges se trata. Desde lo relatado hasta la forma del relato, todo apunta a enfatizar la solvencia que Canto tenía en las cuestiones de la vida y de la que Borges carecía. Entre Borges y Canto, pareciera que todo estuvo dado para que no hubiera convivencia ni vínculo posible: el muro que los separaba era sólido como el mármol.

El libro de Canto está compuesto por tres secciones bien diferenciadas. La primera parte cuenta la historia de su relación con Borges, en la que explora no solo el periodo en que se frecuentaron, sino también la infancia y la familia del escritor, junto con su entorno social, cultural y político. La segunda parte es la que está compuesta por las reproducciones de las cartas de Borges a Canto, acompañadas de las transcripciones y los comentarios de la autora respecto del contenido de la correspondencia. La última sección es la dedicada mayormente a lo que Balderston denomina “crítica literaria” (1996: 137) o “acercamiento crítico a un conjunto de sus textos más famosos, enfatizando el contenido autobiográfico” (134). Si bien este es un enfoque de lectura posible, es necesario detenerse en los propósitos, los modos y los efectos de este tipo de crítica para comprender mejor su lugar en el contexto general de la obra.

Desde la nota preliminar, Canto deja en claro que su intención es indagar en “la relación entre el hombre y su obra, explicando ésta por aquel” (1999: 9) y viceversa. Se propone hacerlo mediante la búsqueda de “claves de Borges en sus ficciones literarias” (153). En términos generales, el método está compuesto por varios procedimientos. Uno de ellos es la asociación de personajes, nombres propios, objetos y lugares de la literatura borgeana con referentes reales, extraídos del repertorio de anécdotas propias de Canto. Lo que se impone como distintivo en este procedimiento es que los datos relativos a la vida de Borges no son los de público conocimiento, sino los provenientes de la privacidad del vínculo entre los dos. Estos referentes reales aparecen caracterizados en diferentes momentos de la obra de Canto, lo que los dota, en su relación con la ficción borgeana, de una mayor densidad semántica, siempre en consonancia con la interpretación personal que la autora quiere transmitir sobre el “Borges vivo”. Para el lector, este procedimiento produce el efecto de develamiento de un nivel de comprensión más “profundo” de la dimensión humana del escritor argentino en su obra, al tiempo que arraiga sus especulaciones metafísicas y fantásticas en un plano material y corporal. La visión y la experiencia de Canto se erigen, entonces, como el catalizador privilegiado que permite correr el velo de esa dimensión desconocida de la vida que se esconde en la obra.

Otro de los procedimientos es el que tiene que ver con los modos de componer el análisis de las obras borgeanas. Canto procede por acercamientos sucesivos a los tópicos que construye, intercalados con anécdotas, datos y testimonios cuya relación con el tema tratado varía en grado de pertinencia a lo largo del proceso argumentativo. Estos acercamientos e intercalaciones a veces pueden leerse casi como digresiones inconexas; en otras ocasiones, como bloques de sentido que se van acumulando progresivamente. Los extremos de esta gradación responden, por una parte, a la autfiguración de testigo privilegiado advertido de los aportes del “freudismo” (176) y, por otra, a la conducción del sentido de la interpretación que busca reducir la obra a la vida. Las especulaciones en torno al sujeto Borges, y el modo de vincular su vida y obra, ligan el análisis de Canto, por un lado, con el método de Charles-Augustin Sainte-Beuve (incluso cuando le tocó ser traductora de Proust) y, por otro, con la interpretación psicoanalítica. Su retrato literario de Borges es el de una psicoanalista *amateur*.

Esta búsqueda de Canto tiene que ver con hacer de las ficciones del autor, las ficciones subjetivas del hombre. Un salto que rara vez funciona por fuera del dispositivo analítico. La escritura de Canto, en este sentido, pone en juego muchas de las mismas estrategias ensayísticas que tanto la crítica literaria como el psicoanálisis convocan para acercarse indirectamente a sus correspondientes objetos de interés (*cf.* Ritvo y Kuri 1997, Giordano 2005). Sin embargo, carece de un ingrediente esencial: Canto parece no ponerse ella misma a prueba, ni humanizarse en la misma medida que lo pretende hacer con el sujeto biográfico de su obra. No parece correr peligro alguno. Las interpretaciones de Canto en torno a Borges y sus ficciones se muestran con altos niveles de certeza y frialdad, como si el sujeto interpretante no estuviera implicado. Ni siquiera los momentos de autocrítica o explícitamente especulativos tienen la fuerza necesaria como para desestabilizar la base sobre la cual se erigen todas las interpretaciones: la imposibilidad de Borges de concretar el acto sexual con Canto y las diversas explicaciones que quieren dar cuenta de esta impotencia. Es por esta razón que se suele señalar la crueldad de la narradora. Según Sil-

via Bleichmar, la crueldad es fría y desinteresada (2011: 124). Se sustenta en la no implicancia de quien la ejerce. Esta crueldad indiferente, además de la cualidad de sistema cerrado y conducente del retrato literario, es lo que demuestra hasta qué punto Canto no parecería hablar *con* Borges, sino *de* Borges.

DOS MUJERES HABLAN SOLAS

La otra figura omnipresente en *Borges a contraluz* después del protagonista y la narradora es Leonor Acevedo. Casi no hay parte del libro que no la mencione. El capítulo central lleva como título “Madre” y es el abocado a las “develaciones” más audaces en torno al sujeto biográfico: las visitas al psiquiatra, sus interpretaciones y diagnósticos clínicos respecto de los impedimentos de Borges, el papel que interpretó Canto en el asunto, etc. La razón de esta centralidad y omnipresencia proviene, en parte, de una hipótesis que aporta la propia narradora: “Borges nunca habría sido Borges sin la intrincada relación que mantuvo con su madre” (1999: 89). Canto se explaya en esta relación, que caracteriza como edípica, se detiene en la rebeldía que el hijo practicaba de maneras oblicuas y poco eficaces para con su madre y su entorno familiar, y hace gran hincapié en la figura de Leonor Acevedo como promotora de los éxitos, fracasos y desdichas de su hijo. Si bien la exploración de estos tipos de vínculos es una de las vías que las escrituras biográficas toman con el propósito de dar con la singularidad de su protagonista, en este caso tiene el agregado de un matiz particular. Lo distintivo de esta exploración es que la narradora tuvo, también, un vínculo propio con la madre de Borges. Otro enfoque posible para leer el libro de Canto es hacerlo desde *su* vínculo con Leonor Acevedo.

En el debate sobre “los dos linajes” que Borges usó para releerse desde su *Autobiografía* (1999) y al que Ricardo Piglia (1979) otorgó el estatuto de intervención crítica, se podría decir que Canto toma partido por la negativa; se posiciona en detrimento de lo que el linaje materno pudo aportar. El destino literario que Borges encarnó había sido, según Canto, un mandato paterno (junto con el de ser “hombre” [1999: 119]). El culto al coraje y los antepasados militares, por su parte, también tenía carácter de mandato para la narradora, aunque desde el lado materno. Es decir, el doble linaje es, al mismo tiempo, un ámbito de potencial literario y un precepto constrictor. Pero el patriotismo de Acevedo (ese que tenía como condición de posibilidad los logros de sus antepasados militares) parecía ser más imaginario que real (48). El testimonio de Canto nos advierte de que, detrás de la exploración ficcional de Borges del culto a los cuchilleros y los compadres, habría estado el incentivo vehemente de Leonor Acevedo, producto de su “patriotismo” falso y su conmemoración empecinada de los antepasados. Tanto es así que lo fantástico en la literatura de Borges se presentaría como el modo que tenía para liberarse de los mandatos maternos (230): una forma literaria, sutil y, en última instancia, ineficaz de rebeldía.

En el contexto de un análisis lúcido respecto de la coyuntura social y política argentina durante la segunda mitad de la década de 1940, Canto intenta deslindar las razones que motivaron a Borges a expresar sus famosas opiniones respecto del peronismo, esas que

en última instancia le habrían vedado obtener el Premio Nobel (92). La influencia más potente sobre estas opiniones –señala Canto– radicaba en la posición de Acevedo respecto de Perón y las masas que lo apoyaban. El arresto domiciliario que tuvo que cumplir por ser acusada de escándalo en la vía pública, junto a su hija Norah Borges y su amiga Adela Grondona, también contribuyó a la formación de las opiniones políticas de Borges. Lo que el escritor argentino consideraba como coraje patriótico en su madre, Canto lo devalúa como mera militancia doméstica sin alcances reales ni ideales basados en una verdadera conciencia política. “En ella –nos dice Canto– todo estaba preparado para odiar” (91). Ese odio constitutivo de la personalidad de Acevedo, que trasciende las meras opiniones políticas, es el que Canto identifica como la influencia más sostenida y capturante sobre los aspectos personales y profesionales de la vida de Borges. El respeto sumiso de Borges con su madre tiene consecuencias que van de lo nimio a lo decisivo: en su vestimenta, en su comportamiento y expectativa con las mujeres que frecuenta, en el entorno social y político, en el mito de autor que proyecta al mundo, en sus tendencias estéticas e, incluso, en su imposibilidad de obtener el mayor galardón internacional que la literatura conozca.

El capítulo “Madre” se cierra con esta contundente declaración de Canto en pleno ejercicio de su posición de psicoanalista *amateur*:

Hay que dejar algo en claro: no fue doña Leonor quien castró a su hijo. Quien lo hizo fue su padre. Pero ella aprovechó las debilidades de Georgie y lo hizo desdichado como ser humano. A fin de cuentas, él nunca habría podido ser el Jorge Luis Borges que conoce el mundo sin la rudeza, la crueldad, la devoción, la atención total, la inquebrantable sed de poder de su madre. (120)

Incluso cuando quiere transmitir una imagen de narradora imparcial y razonable, Canto flaquea y se desquita en una enumeración que no deja dudas por qué lado se inclina la influencia debilitadora que, según sugiere, obró en Borges. Independientemente de las conclusiones analíticas, lo contundente de la afirmación radica en la centralidad de Leonor Acevedo en la construcción de la imagen y la carrera de Borges. La singularidad literaria y pública del escritor deja de ser del todo propia para ser manufactura de una personalidad materna que, desde las sombras, operó de diversas maneras para manifestarla. En el contraluz que quiere visibilizar la obra de Canto, no solo encontramos el “otro Borges”, sino, sobre todo, la fuerza centrípeta de una figura materna que no dejó aspecto sin controlar. Lo que también deja entrever la escritura de ese contraluz es el vínculo que Canto entabló con esa figura materna.

En el capítulo “La intrusa”, Canto se explaya sobre la interpretación matriz respecto del vínculo entre Borges y su madre, y desde la cual se desprenden todas las conclusiones y consecuencias relativas a esta relación. En el cuento homónimo, dos hermanos orilleros comparten el amor de una mujer. Deciden resolver el conflicto vendiéndola a un prostíbulo, pero uno de ellos, en secreto, la sigue frecuentando. El otro, al enterarse, la asesina para salvaguardar la relación de “fraternidad viril” (227). El argumento del cuento y la caracterización del vínculo entre los hermanos le sirven a Canto para homologarlos al vínculo entre Borges y su madre: “Los dos rufianes del relato expre-

san la forma en que el subconsciente de Borges sentía la relación con su madre. [...] Era una relación parecida a un pacto de sangre entre hombres” (229). Las palabras finales de uno de los hermanos le sugieren a Canto que el asesinato no fue perpetrado porque la mujer haya sido considerada un estorbo, sino porque lo que suscitaba en el asesino era odio (231). Canto supone que las palabras finales del cuento fueron contribución de Leonor Acevedo, por lo que el odio que identifica en el hermano asesino es también el que destila la figura materna de su propia narración del vínculo entre Borges y Acevedo. Y si Acevedo y Borges son los hermanos rufianes, entonces Canto es “la intrusa”; por lo menos, una de las varias, según ella misma lo menciona. Esto podría sugerir la configuración de un triángulo de amor-odio entre Borges, Canto y Acevedo. Sin embargo, el crimen pasional lo ejecuta de manera unilateral el hermano que odia. En el entramado de sentidos que arma Canto, ese vínculo entre asesino y víctima supone la relación con el otro hermano, pero la excede. En otras palabras, Canto *imagina* que las líneas que cierran el cuento, proferidas por el hermano que destila odio, fueron contribuidas por Leonor Acevedo. A su vez, se *imagina* a ella misma como la intrusa en ese pacto de sangre, aquella que fue víctima del crimen pasional que perpetró el hermano que odia. Inadvertidamente, por obra de la fantasía que presupone la interpretación, Canto se ubica a sí misma en un vínculo de amor-odio con Leonor Acevedo, por vía del crimen pasional que une a la intrusa con el hermano que odia. En la fantasía, Canto es víctima y Leonor Acevedo, victimario.

Son numerosos los momentos del texto en los que Canto queda relacionada con la figura materna que Leonor Acevedo representa para ella. En este sentido, se pueden identificar dos tipos de escenas vinculares entre estos dos personajes femeninos. Por un lado, están aquellas que hacen referencia a un evento sucedido, como cuando comenta el “incidente” en el que Acevedo se niega a un nuevo encuentro en su casa entre la pareja, porque ella no podría estar presente. Allí, mientras Borges alude frente a Canto que el reparo de su madre era una manera de protegerla, la narradora lo vive como un agravio deliberado: “«¿Qué me ha querido decir tu madre? ¿Que voy a violarte si ella no está ahí? Esto es un insulto»” (102). Por otro lado, están las escenas donde Canto cede a la tentación de la imaginación y, en ese dejarse llevar, queda una y otra vez vinculada a la figura materna. Es el ejemplo de la interpretación en torno a “La intrusa” que vimos anteriormente. Este vínculo imaginario se repite en varias oportunidades y cada una ilumina un aspecto diferente de ese registro.

Un “nuevo incidente” (105) relatado por Canto es aquel en el que la pareja es detenida por un oficial de policía mientras estaban sentados, una noche, en un banco del Parque Lezama. El hecho queda explícitamente asociado al arresto domiciliario de Acevedo, aunque “la causa –aclara, con ironía, la narradora– no fue tan noble como la de las damas que defendían a su país de las hordas peronistas” (105). Canto aprovecha nuevamente la oportunidad que le proporciona el evento para autofigurarse por contraste con Borges. Mientras que para ella el incidente fue simplemente “absurdo, cómico” (107), para Borges fue vergonzoso y “humillante” (107), porque lo sintió como “una especie de castigo merecido por haber hecho algo indebido” (108). Entre la ligereza despreocupada de un lado y la morolina agobiante del otro, surge la figura materna no para funcionar como tercer término de la ecuación, sino para desplazar a Borges y, nuevamente, injuriar a Canto:

Yo también tenía mi chivo emisario: eché la culpa a doña Leonor de la actitud de su hijo. Probablemente ella le dijo que, en caso de haber estado con una dama respetable, no habría sido arrestado. De todos modos, él no se atrevió a defenderme. (108)

Una vez más, detrás de Borges aparece Leonor Acevedo para impulsar las desdichas de su hijo y sus torpezas para con Canto. El eco del insulto del primer “incidente” se hace oír en el espacio imaginario que Canto abre en la escritura, cuando conjetura que Acevedo no la considera “una dama respetable”. Mejor dicho, Canto *se imagina* siendo insultada por Leonor Acevedo. Y el motivo del agravio es su indecencia (algo que resuena a la intrusa del cuento devenida prostituta). El desplazamiento de la figura de Borges se hace a través de su falta de determinación para defenderla, como el orillero que desestima la condición de asesino del hermano por conservar la unión fraternal. Canto reedita por vía de la escritura la escena vincular con una figura materna que la injuria por indecoro. En esa escena Canto le echa la culpa a doña Leonor por la actitud de su hijo. Borges aparece allí en tanto mero tema del debate, una *no-persona*: quienes conversan en efecto son Canto y Acevedo. En esa escena imaginaria de insultos y recriminaciones, ellas hablan solas entre sí.

La ausencia de reciprocidad entre la narradora y el sujeto biográfico se manifiesta con mayor claridad en la manera en que está estructurada la sección que contiene las cartas de Borges a Canto. Cada facsímil de carta está acompañado de su correspondiente transcripción (y traducción, cuando es necesario), además de un comentario de Canto al respecto. No se incluyen las cartas de Canto a Borges. La narradora lo atribuye a la demencia. No recuerda qué contestó, ni siquiera haber contestado (108). Independientemente de las razones por las que estas respuestas no llegaron al libro, la configuración produce un efecto de lectura en el que Borges queda hablando solo. Tanto porque Canto no le contesta, como porque se ve en la necesidad de posicionarse como exégeta de su contenido. Borges le habla a Canto, y Canto le habla al público. La narradora parece no entrar casi nunca en vínculo con su sujeto biográfico porque queda, cuando de Borges se trata, salvaguardada por la distancia aséptica que la posición de exégeta le habilita. Esta carencia de reciprocidad con Borges, que va del tratamiento hasta la disposición formal, es la que aleja a Canto de su sujeto biográfico y la acerca a la figura materna que su relato e imaginación construyen.

En la serie que arman las escenas vinculares con Acevedo, Canto habla *de* Borges para, en realidad, hablar *con* Acevedo. No es que la interpretación la lleve a develar una causa oculta y desconocida sobre Borges; es la tendencia a imaginarse en vínculo con la figura materna que encarna doña Leonor lo que termina por disfrazarse de interpretación develadora de la vida y obra de Borges. Un vínculo, además, cargado de injurias y recriminaciones. La reedición de la escena del insulto se gesta, en el orden del relato, porque había quedado algo pendiente e inconcluso (de ser dicho, de ser escuchado) en la primera ocurrencia del incidente. Lo que se reedita en cada escena imaginaria entre Canto y la figura materna es ese carácter inconcluso. Allí, en el registro imaginario, se produce la verdadera conversación escrituraria, esa en la que Canto se ve involucrada sin advertirlo. “Tal vez”, “quizás”, “probablemente”, son las marcas textuales que abren el espacio de la imagi-

nación en la escritura de Canto y por cuya pendiente se ve arrastrada hasta encontrarse cara a cara conversando con la figura materna que Leonor Acevedo representa para ella.

Desde el punto de vista del vínculo entre Borges y Canto, la crueldad de la narradora vuelve esa relación preponderantemente distante, fría y aséptica. Sin embargo, si se observa desde la conversación imaginaria con Acevedo, esa crueldad adquiere otro matiz. Su destino no es Borges. Esa crueldad se ejerce sobre el personaje de Borges porque su interlocutora es, en el plano de la fantasía, la figura materna con la que Canto conversa. Es una crueldad con tinte sádico. Los hechos relatados son crueles con Borges porque el efecto imaginario que esa crueldad le podría generar a la figura materna es lo que le induce satisfacción a Canto. Esta es también la operación mediante la que Canto puede invertir la dinámica y volverse ella, esta vez, victimario de doña Leonor. En su fantasía, la narradora enumera una tras otra las crueldades sobre el hijo de esa madre que la insulta y con la que no puede dejar de conversar.

Esta conversación imaginaria es la que deja marcas en la escritura y la que, en mayor medida, le imprime sensación de vida. El sujeto biográfico de la obra de Canto es Jorge Luis Borges. Pero, si en la escritura se cuele algún rastro de vida, es gracias a que la verdadera conversación, esa en la que se manifiestan con más fuerza los asuntos pendientes, se produce con la figura materna que Leonor Acevedo simboliza para la narradora. Por esta vía oblicua el biografiado recobra algo de la sensación de vida que su tematización le había negado.

UNA CONVERSACIÓN PREVIA

En el artículo “Borges y Estela Canto: la sombra de una dedicatoria” (1993), Alberto Moreiras trabaja las relaciones intertextuales que se producen entre el cuento “El Aleph” (1945) de Borges, y las novelas *El muro de mármol* (1945) y *El retrato y la imagen* (1950) de Canto. La hipótesis general que guía el trabajo de Moreiras es que las tres obras “escondan mensajes y respuestas a mensajes cruzados entre Borges y Canto, y por lo tanto que estos textos pueden ser legítimamente considerados desde una perspectiva autobiográfica” (1993: 131). Postula también una hipótesis secundaria que afirma que las escrituras autobiográficas constituyen “un modo particular de apertura a la demanda de otro, o del otro” (132). Me interesa detenerme en algunos de los elementos analizados por Moreiras, en particular, aquellos que me permiten ilustrar momentos de la “conversación escrituraria” (138) entre Borges y Canto. Si, tal como postulo, ese tipo de conversación no se da en *Borges a contraluz*, es posible que se deba en parte a que ya se había producido en el plano ficcional de estas tres obras que fueron compuestas o publicadas de manera contemporánea al noviazgo entre ellos.

En el número de septiembre de 1945 de la revista *Sur* se publica “El Aleph”, “la historia que me gustaría dedicarte: la de un lugar (en la calle Brasil) donde están todos los lugares del mundo” (Canto 1999: 134), como lo mencionara Borges en una carta a Canto, y la que, según ella estima, fue escrita y enviada en febrero de ese mismo año. Por su

parte, la propia Canto proporciona indicios respecto de los tiempos de escritura y publicación de sus novelas:

Esa primavera [de 1945] obtuve el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires por mi novela *El muro de mármol*. Nuestra relación ya no era lo que había sido. Supongo que estaba un poco harta y, a finales de noviembre, me fui al Uruguay. Pasé allí tres meses muy felices y escribí otra novela, *El retrato y la imagen*. Tuve cartas de Borges, pero no me acuerdo lo que contesté, en caso de haber contestado. Mi mente estaba en otra cosa. (108)

Moreiras conjetura que por lo menos parte de *El muro de mármol* fue escrita en el lapso de tiempo anterior a la crisis de la relación entre Canto y Borges. Sin reducir la novela a la elucidación simbólica del vínculo amoroso, Moreiras postula que:

La novela de Canto anticipa que la relación con Borges estaba destinada al fracaso al menos en su resolución convencional, además de permitir la conclusión de que la experiencia fue mucho más dolorosa para Canto de lo que esta está dispuesta a admitir en *Borges a contraluz*. (1993: 135)

La primera novela de Canto gira en torno a la relación amorosa entre Marcos Mañé y Lucrecia Gallarte. Marcos propone a Lucrecia huir de su casa y escaparse juntos. La noche en que se concretaría la huida, Marcos se encuentra con Isabel, hermana de Lucrecia y quien había adoptado el papel de cabeza de familia después de la muerte de su padre. Isabel cuestiona los motivos de Marcos, quien contesta en varias oportunidades que no tenía ningún tipo de intención para con Lucrecia. Según Moreiras, esta escena es “respuesta e imagen especular de la actitud de Borges” (136). En *Borges a contraluz*, Canto señala, por vía de las conversaciones con el psiquiatra, que Borges no podía entrar en un vínculo erótico y sexual con ella sin antes concretar el matrimonio. En la novela, el personaje de Marcos (un avatar de Canto, según el crítico español) no puede tener “intenciones honorables” sin antes huir juntos; esto es, no puede casarse sin antes entablar un vínculo erótico en los términos en que la novela lo configura. En el personaje de Marcos, Canto relabora (introyectando e invirtiendo) la actitud de Borges que se desprende de la escritura de vida y conserva lo paradójico que la enunciación quiasmática implica, la imposibilidad del encuentro y relación sexual entre ellos. Esta estructura quiasmática que en la escritura de vida establece una separación entre Borges y Canto, en el orden de lo simbólico los vuelve a vincular.

Después de estos eventos, Marcos y Lucrecia no se volverán a encontrar hasta después de dieciséis años, lo que constituye el presente de la novela. Todo el libro es relatado en primera persona por el personaje de Damián Carman, el hijo adolescente de una pareja de amigos de Marcos. Este último le confiesa al joven Damián que, desde aquella noche de la huida fallida, vive un duelo ininterrumpido por la pérdida de aquello que nunca llegó a tener. Damián cede a una acción mediadora, lo que terminará con el asesinato de Lucrecia a modo de ofrenda para su amigo Marcos. Estos eventos de la novela entran en relación con “El Aleph”, en tanto su figura femenina preponderante, Beatriz Viterbo, también está

muerta, aunque, en este caso, desde su ingreso a los sucesos narrados en el cuento. Tal como lo señala Moreiras, la novela “interviene simbólicamente, arrojando contra el cadáver iluminante de Beatriz el cadáver meramente yerto y vacío de Lucrecia” (138). Este canje de cadáveres es para Moreiras una forma de escritura de vida propia y ajena en la que Canto inscribe con resentimiento una respuesta a la concepción que Borges habría sugerido de ella a través de la muerta Beatriz. Y concluye: “Es por lo tanto una contestación a Borges, un contra-Aleph, fuertemente cargado de rechazo, por el que Canto se niega a asumir la posición abyecta en la que Borges parece haberla colocado” (138).

La anticipación del fracaso amoroso y los indicios del dolor vivenciado no son solo elementos que pueden dar cuenta de una toma de posición por parte de Canto respecto de los avatares del vínculo; son, sobre todo, inscripciones en el nivel ficcional de una conversación en curso con Borges. El carácter paradójico de la enunciación quiasmática en la que se signa la imposibilidad del encuentro y el resentimiento que el intercambio de cadáveres registra son los elementos clave que, según Moreiras, sirven de indicio de esta conversación escrituraria. Y son también los que dan cuenta del carácter inconcluso e incierto del vínculo entre ambos. Mejor dicho, porque son cuestiones inconclusas e inciertas es que Canto se ve movida a entablar una conversación con Borges en el registro ficcional.

Otro momento de esta conversación se produce en la segunda novela de Canto, compuesta mientras recibía las cartas de Borges desde Buenos Aires. Como se indicó anteriormente, Canto no tenía registro de haberlas contestado o de qué contestó. Para Moreiras, “Canto sí contesta las cartas de Borges durante su estancia en Uruguay, y las contesta precisamente mediante la escritura de *El retrato y la imagen*” (138). En esta ocasión, la respuesta volvería a tomar la forma de una reescritura de “El Aleph” en continuación a lo ya tratado en la primera novela.

Desde el título de la novela hasta el hecho de que el Aleph del cuento es un objeto que compromete la visión, son varios los elementos que, según Moreiras, asocian las obras al régimen escópico. Durante su niñez, la protagonista de *El retrato y la imagen*, Ida Ballenten, se enamora del niño Juan García, quien parece no corresponderla. Tras malinterpretar como insulto un regalo de flores, Ida le arroja a Juan una piedra que termina por provocar un accidente, desencadenando la muerte del niño. La imagen de la cara ensangrentada de Juan García la perseguirá por el resto de su vida, al punto de que su destino redundará en intentos continuos de ahogar el recuerdo de esa imagen. Moreiras relaciona el destino de Ida, la necesidad de aniquilación de esta imagen, con el destino de Borges cuando se ve impelido a olvidar el evento traumático de su iniciación sexual fallida (139-140). Es decir, inscripto en el elemento escópico, habría una continuidad entre la escritura de vida y la novela a través de la relaboración del hecho traumático borgeano en un motivo decisivo de la historia de la protagonista.

Una vez adulta, Ida consigue un puesto de vendedora a domicilio. El producto que comercia es un procedimiento de reproducción mimética en el que retratos simples se pueden transformar en reproducciones con relieve y color. En una de sus salidas, Ida llega a la casa de una viuda que le encarga un retrato de su difunto marido. En la foto que sirve de modelo, Ida encuentra que el difunto es un Juan García adulto. La protagonista entra en un trance extático y, según señala Moreiras, “su visión es cabalmente una repetición limitada de la enumeración que ofrece Borges en «El Aleph»” (141). Para Moreiras,

el reencuentro regresivo de Ida la lleva a la realización de que el retrato de Juan García es también su propia imagen, es una forma de asumir su propia muerte a través de una entrega completa. Esto sería la diferencia fundamental con el cuento de Borges. El narrador de “El Aleph” no cede a la tentación de la plenitud infinita, mientras que la protagonista de *El retrato y la imagen* sí. En la posición de gratitud y sometimiento de Ida, Canto parecería inscribir, tal como especula Moreiras, la estructura de resentimiento respecto de la posición que propone “El Aleph” (142). La divergencia entre ceder a la plenitud y no hacerlo inscriben en el elemento escópico del plano ficcional un debate homologable al relatado en la escritura de vida.

Moreiras señala que la visión de Juan García en la novela de Canto pone en juego un falso Aleph, porque las imágenes que suscita (los momentos de niñez de Ida) no adquieren la condición de exceso que encierra el proyecto de visión del Aleph. En este sentido, el Aleph no se plantea como coincidencia con lo real, sino como puro exceso en el que lo real está siempre en retirada. La enumeración de imágenes que suscita el Aleph entra dentro de lo que Moreiras denomina como “escritura lapsaria”, un tipo de don que “exige no solo la más profunda gratitud, sino también el más abismal resentimiento” (143). Moreiras plantea que, por la cualidad de escritura lapsaria de su enumeración, Borges anticipa la respuesta de Canto; y Canto, a su vez, es la condición de posibilidad de esa respuesta. A partir de estas coordenadas de lectura, concluye:

Canto rechaza la experiencia lapsaria –para ella la recuperación de la imagen es una recuperación plena, igual que la experiencia erótica pasa por su consumación himeneica. Borges registra las dificultades de su imaginario erótico también al proponer en su escritura una experiencia de salto/caída basada en la constatación de la imposibilidad de coincidencia. Para Borges, efectivamente, no hay relación sexual porque no puede haberla. Para Canto no la hay porque puede haberla. Entre ambas posiciones el cruce heterográfico, o relación de amor en la escritura. (143)

Tal como lo señaló para la primera novela, Moreiras plantea que en *El retrato y la imagen* se produce nuevamente una reelaboración a través de la introyección de un trazo de vida ajeno (el trauma de adolescencia borgeano) y, a su vez, la inversión, puesto que la resolución de este conflicto diverge. Este cambio de valencia se produce en la comparación entre la novela y el cuento. Sin embargo, en este caso, aquello que une en la escritura de vida –y lo que une la vida con la ficción– separa en el plano de la ficción. “Estela, Estela, quiero estar contigo, quiero estar silenciosamente contigo” (Canto 1999: 152), le dice Borges a Canto en la última de las cartas. La historia nos dice que Canto no cedió al pedido de estar juntos, pero es probable que haya honrado el de silencio. Aunque no del todo, porque la respuesta, la más viva respuesta, fue por vía de la ficción.

La ficción es el ámbito borgeano por antonomasia. Entre 1944 y 1946, Canto de alguna manera ya lo sabe, e intuye que la única manera de llegar a Borges, la única forma de entrar en conversación con él, es hacerlo en sus propios términos. No carece de talento para concretarlo. “El Aleph”, *El muro de mármol* y *El retrato y la imagen* dejan rastros de esta conversación escrituraria. En un primer momento, Canto intenta, por vía de la imaginación, encontrar una hendidura en la paradoja quiasmática que le permita entrar en un vín-

culo amoroso con Borges. Sin desconocer la paradoja, sin reducir lo incierto del otro, Canto entabla una conversación imaginaria con Borges. Hoy, conociendo el desenlace de la historia, podemos pensar que *El muro de mármol* anticipa el fracaso amoroso, pero en los tiempos de su composición y publicación, la escritura permite dar cuenta del calor de una conversación sobre la cual la última palabra no se había pronunciado. El índice de ese calor se signa en una afectividad resentida que, lejos de ser una posición tomada, es más bien una señal del deseo de que la conversación no se termine. *El retrato y la imagen*, compuesta en el momento posterior a la crisis de la pareja, quizás sea más contundente en ofrecer una respuesta que decante por la negativa. Es, sin embargo, una forma de respuesta que (todavía) no deja a su amado hablando solo.

La escritura de *Borges a contraluz* indica que Canto, en 1989, ya no se ve afectada por la misma temperatura que calentaba los intercambios con Borges casi medio siglo atrás. Ya casi no habla con Borges, ya casi no hay nada para decirse (quizás porque ya se había dicho de alguna u otra manera en el ámbito de la ficción). Sin embargo, la conversación parecería establecerse con una figura materna fantasmática que Leonor Acevedo representa, motivo por el cual Borges es reducido a un simple tema de conversación. Los asuntos pendientes con la figura materna son los que levantan la temperatura de *Borges a contraluz*. Es lo que tiñe de sensación de vida la obra y lo que, en última instancia, se irradia indirectamente sobre el personaje de Borges en la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, I. y Parodi, C. (1996) “Editorial”. *Variaciones Borges*. 1, 5-9
- Balderston, D. (1996) “Beatriz Viterbo c'est moi: Angular Vision in Estela Canto's *Borges a contraluz*”. *Variaciones Borges*. 1, 133-139
- Barthes, R. (1981) “Prefacio”. En *Sade, Loyola, Fourier*. Venezuela: Monte Ávila Editores
- Barthes, R. (2005) *La preparación de la novela. Notas de cursos en el Collège de France, 1978-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Barthes, R. (2013) “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós
- Bioy Casares, A. (2006) *Borges*. Buenos Aires: Destino
- Bleichmar, S. (2011) “Acerca de la crueldad”. En *La construcción del sujeto ético*. Buenos Aires: Paidós, 107-126
- Canto, E. (1945) *El muro de mármol*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Canto, E. (1950) *El retrato y la imagen*. Buenos Aires: Editorial Losada
- Canto, E. (1999) *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina
- Catelli, N. (2012) “Dos hombres solos hablan: *Borges* de Bioy Casares”. *Variaciones Borges*. 34, 27-37
- Centro Borges (2018-2019). *Borges Center* [en línea] disponible en <<https://www.borges.pitt.edu/>> [27.02.2024]
- Deleuze, G. (2006) “La literatura y la vida”. En *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora, 13-22

- Deleuze, G. (2009) “La inminencia: una vida...”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, comp. por Giorgi, G. y Rodríguez, F. Buenos Aires: Paidós, 35-40
- Fontana, P. (2021) “El hipo del pianista. Voz, cuerpo y conversación en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero”. *Cuadernos LIRICO*, 22 [en línea] disponible en <<https://journals.openedition.org/lirico/10216>> [25.02.2024]
- Fontana, P. y Musitano, J. (2023) “Palabras liminares: «Conversaciones en el espacio biográfico»”. *Orbis Tertius*. 28 (37), e.265 [en línea] disponible en <<https://www.orbis-tertius.unlp.edu.ar/article/view/ote265/17429>> [04.03.2024]
- Foucault, M. (2009) “La vida: la experiencia y la ciencia”. En *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, comp. por Giorgi, G. y Rodríguez, F. Buenos Aires: Paidós: 41-57
- García Nieto, J. (1989) “Borges a contraluz”. *ABC*. 2 de noviembre de 1989 [en línea] disponible en <<https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Garcia%20Nieto%20Borges%20a%20contraluz.pdf>> [24.02.2024]
- Giordano, A. (2005) *Modos del ensayo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Jurado, A. (1964) *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: EUDEBA
- Martino, D. (2014) “Índice analítico” de *Borges* [en línea] disponible en <http://www.borgesdebiocasares.com.ar/images/11_Index.pdf> [25.02.2024]
- Martínez, E. (1991) “El psicoanalista de Borges revela el trauma sexual que marcó su vida”. *Clarín*. 15 de agosto de 1991, 34-35
- Moreiras, A. (1993) “Borges y Estela Canto: la sombra de una dedicatoria”. *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*. 5 (1) “Resisting Autobiography”, 131-146
- Paoletti, M. (2011) *Las novias de Borges*. Buenos Aires: Emecé
- Pazos, L. (1991) “Borges tenía fobia sexual, pero fue feliz antes de morir”. *Clarín*. 14 de agosto de 1991, 31
- Piglia, R. (1979) “Ideología y ficción en Borges”. *Punto de Vista*. 2 (5), 3-6
- Podlubne, J. y Yelin, J. (2021a) “¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea”. *Cuadernos LIRICO*. 22 [en línea] disponible en <<https://journals.openedition.org/lirico/10721>> [25.02.2024]
- Podlubne, J. y Yelin, J. (2021b) “Literatura y vida, una introducción”. En 2021. *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI*, comp. por Podlubne, J. y Yelin, J. Rosario: CETYCLI – CELA – EMR [en línea] disponible en <<https://www.emr-rosario.gob.ar/page/libros/id/40905/title/>> [25.02.2024]
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [en línea] disponible en <<https://dle.rae.es>> [27.10.2024]
- Ritvo, J.B. y Kuri, C. (1997) *Ensayo de las razones. Acto y argumentación en psicoanálisis*. Buenos Aires: Letra Viva Ediciones
- Scott, E. (2023) “Borges a contraluz”. *El dileitante*. 27 de diciembre de 2023 [en línea] disponible en <<https://revistaeldileitante.com/trabajos/borges-a-contraluz>> [25.02.2024]
- Vázquez, M.E. (1996) *Borges, esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editores
- Zunini, P. (2023) “Reeditan el escandaloso libro de la mujer que inspiró «El Aleph» y que no se casó con Borges porque no tenían sexo”. *Infobae*. 30 de septiembre de 2023 [en línea] disponible en <<https://www.infobae.com/leamos/2023/09/30/reeditan-el-escandaloso-libro-de-la-mujer-que-inspiro-el-aleph-y-que-no-se-caso-con-borges-porque-no-tenian-sexo/>> [25.02.2024]