

Mariano García

Conicet/UCA

La voz ajena. Bioy Casares como lexicógrafo y antólogo

Resumen

Entre sus primeros seis títulos y su ingreso oficial en el campo literario, el estilo de Adolfo Bioy Casares se debate entre la influencia de Silvina Ocampo y la de Jorge Luis Borges. Pese a la notoria impronta borgeana, Bioy incorpora elementos propios como lo corporal y lo erótico. Sin embargo su visión más personal es la que se muestra mediada ya sea por el uso del seudónimo, por la reaparición de personajes o por la publicación póstuma. A través de estas intermediaciones, Bioy se permite expresar lo que un decoro ligado a su clase y a su ideología le impedía.

79 { texturas | 4

Palabras clave

{ Bioy Casares, diccionario, antología, ideología, voz }

Abstract

After his first six titles and before his official admission in the literary sphere, Bioy Casares's style was torn between the influence of Silvina Ocampo and Jorge Luis Borges. Despite the significant mark of Borges in his writing, Bioy incorporates some themes of his own, such as the corporeal and the erotic. Nevertheless, a more personal view shows itself mediated by the use of pseudonym, the reappearance of some characters or by post-humous publication. It is through these intermediaries that Bioy allows himself to express what the decorum associated to his class and his ideology prevented him from expressing.

Key words

{ Bioy Casares, dictionary, anthology, ideology, voice }

Lo ajeno no es ajeno a la obra de Adolfo Bioy Casares. Esa preocupación propia por lo perteneciente a otro aparece enunciada al menos en dos títulos que se ubican entre los inicios y el final de su carrera: el cuento «La sierva ajena»,¹ del volumen de cuentos *Historia prodigiosa*, de 1956, y *De jardines ajenos*, curiosa miscelánea aparecida cuatro décadas más tarde, en 1997. En el marco de una investigación sobre la autofiguración y la construcción de una identidad literaria, el problema de lo propio y de lo ajeno en la obra de Bioy Casares reviste cierta significación en dos obras suyas, populares a juzgar por sus reediciones, aunque no demasiado transitadas por la crítica: el *Breve diccionario del argentino exquisito* y la ya mencionada *De jardines ajenos*.² Este problema se articula notablemente en torno a la elección y el uso de las voces narrativas, en algunos casos, y al tema de la firma y el nombre propio, en otros.

Tras un comienzo laborioso y algo caótico del que dan cuenta seis títulos enfáticamente descalificados por el autor y que no volvieron a ver la luz, lo que puede llamarse el ingreso oficial de Bioy Casares en el campo literario se produce de manera por cierto espectacular con la novela con la que aún hoy más se lo identifica: *La invención de Morel*, de 1940. Allí, como en la novela que le sigue, predomina el uso de primeras personas que no disimulan su filiación y su genealogía literaria. La aparente neutralidad libresca del tono de estos dos textos está dada, entre otras cosas, por la ambientación exótica y las peripecias fuertemente impregnadas por modelos de la tradición del género de aventuras y la ciencia ficción, por mencionar solo parte de lo que ya fue señalado por Jorge B. Rivera y Suzanne Jill Levine. Para Rivera (1972:130), que lleva a cabo un balance negativo, las ficciones de Bioy Casares no se inscriben tanto en lo que conocemos como literatura fantástica (con su desestabilizadora carga de vacilación —Todorov— y subversión —Rosemary Jackson—) sino en la tradición de la novela gótica y el relato policial clásico, en las que una realidad alucinante y sobrenatural se ve desplazada por la introducción de una clave racional que destruye la ambigüedad al reintroducir ciertas categorías de verosimilitud. Levine (1982), por su parte, señala una vinculación con lo pastoril, dentro del marco más general de aquello que Northrop Frye clasificaba como *romance* en *The Secular Scripture*: una tradición genérica proteica que incluye aspectos como el relato de aventuras, la ficción gótica, el idilio y los escritos utópicos. En síntesis, las dos primeras novelas oficiales de Bioy Casares, aparecidas en 1940 y 1945, ofrecen una densa red intertextual que por el momento parece excluir por completo el habla más directamente mimética y referencial perteneciente al ámbito de un escritor porteño de los años cuarenta, siempre que dejemos de lado la bizarra aventura de pastiches verbales emprendida con Borges en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y sus secuelas.

Si los narradores de las dos primeras novelas oficiales de Bioy Casares no disimulan su filiación libresca, también parecen atados a cierta sintaxis, a ciertos giros y a ciertas expresiones que remiten a la poderosa personalidad escrituraria del mentor. En sus inicios como escritor, Bioy Casares se debate entre la influencia temprana de Silvina Ocampo, claramente presente en un libro como *La estatua casera* (1936) —a la sazón ilustrado por la propia Ocampo y reseñado con desconcierto por Borges—,

y la del mismo Borges, que asumirá su tutela a partir de *La invención de Morel*, novela sobre la que circularon suspicacias sobre su aparente escritura a dúo (Bioy Casares 2006:7). En *La estatua casera* hay instancias enunciativas y diegéticas que aparecen impregnadas por un tono que resultará familiar a cualquier lector asiduo de Ocampo, como por ejemplo esta declaración: «Me veo con los ojos cerrados. Camino hacia mí y me beso en los labios» (1936:14). En el mismo texto, «El hermano de la nonata», se desarrolla entre los personajes aludidos en el título un diálogo absurdo que cuesta atribuir a lo que pronto será el despojado estilo bioycasariano:

Hermano: Estás llena de brazos muertos trepados a tu vida como enredaderas, con sus manos de paté de foie gras (16–7).³

[...]

Hermano: A veces somos nuestro cuerpo. A veces estamos bajo una acumulación de carne postiza. A veces estamos confinados, desamparados en nuestro cuerpo. (17)

[...]

Nonata: A veces uno es uno. A veces uno es un sinnúmero de muñecos de cuerda descompuesta que siguen actuando sobre el acurrucamiento erizado de uno (Bioy Casares 1936:17–8).

En otro texto, «Locus», un león desdentado y sin patas flota a ras del suelo, en un entorno de costureras y sirvientas, tan identificables con el universo ocampiano. La misma declaración enunciada en «Utilidad y fin práctico» de «alcanzar, no sé cuándo, a extraer de los fondos de mí formas en las que goce como el gran onanista que está en lo alto» (1936:29–30), asociable a la escena frente al espejo citada más arriba, muestra también una imagen infatuada consigo misma y sin temor a afirmarlo, algo que desaparecerá de manera radical en la ficción conocida de Bioy Casares, donde la psicología sexual será, al menos en un plano explícito,⁴ heterosexual y convencional, sin devaneos narcisistas: en pocas palabras, de un machismo ortodoxo. *La estatua casera* incluye además un texto significativo, «Sobre la técnica de los cuentos fantásticos» (1936:12–3) con el que Borges disientirá en su reseña, ya que expresa la opinión divergente de ambos escritores acerca de la oportunidad de la explicación (Bioy) o de su ausencia (Borges) en el desenlace de los cuentos fantásticos.

El surrealismo provincial y de segunda mano que detectaba Blas Matamoro (1975:176) en este y otros libros de la época reside en la deliberada confusión entre fantasía y experiencia cotidiana (v.g. la confesión de que su perro ha muerto), en la estructura de miscelánea que no se decanta claramente hacia una ficción o género determinado, y desde luego en la combinación insólita o improbable de imágenes, rasgo este último que comparte con un libro que Ocampo publica tan solo al año siguiente, *Viaje olvidado* (1937), salvo que en este libro los rasgos absurdos, surrealistas o incluso esperpénticos se equilibran y se sostienen de manera tal que puede considerarse *Viaje olvidado* como el verdadero punto de partida de la narrativa

ocampiana, en tanto que *La estatua casera* sólo parece incluir —dejando de lado la breve «poética» del cuento fantástico— todo lo que Bioy descartó para siempre de su escritura. Si seguimos el esquema dual del clásico trabajo de Edward Said (1975) sobre los comienzos, en esta primera etapa el *método* elegido parece haber sido el de una práctica vanguardista, pero la *intención* vacila entre vanguardismo y una escritura más «legible» y para un sector más amplio. Encontramos pues en esta etapa de Bioy Casares una vacilación tonal que consiste en la imitación de dos voces ajenas más personales que la propia: la de Silvina Ocampo, presente en *La estatua casera*, y la de Borges, emulada en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* y algo más disimulada en *La invención de Morel*.

Se nota, en efecto, un esfuerzo considerable en las dos primeras ficciones oficiales por no confundirse ni dejarse arrastrar por lo que entonces era la escritura con más personalidad, más originalidad y más notoriedad del momento. Lo que podría llamarse hipertrofia del efecto Borges aparece en realidad de manera casi transparente en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) que sólo firma Bioy pero que, con su pedantería, sus caprichosas omisiones, su estilo plagado de fórmulas personales inmediatamente reconocibles (uso distintivo de participios y adverbios, adjetivación, sintaxis y orden de palabras), suena más bien a un texto que Borges hubiera dictado a Bioy.⁵ En el prólogo a esta antología puede decirse que Bioy relaja la tensión edípica de angustia de las influencias, ya que no sólo desde el simulacro de estilo bebe acriticamente en la fuente borgeana sino que desde el contenido parece aceptar sin reparos la desafiante arbitrariedad del canon de lo fantástico «según» Borges («la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés», Bioy 2012:602). En ese sentido, no extraña que en una posdata a la segunda edición diga Bioy que «en aquel prólogo hay afirmaciones de las que siempre me he arrepentido» (1965:13). Sigue, empero, apartándose de Borges en su concepción de la explicación (Louis 413–5), lo cual indica una leve pero incipiente resistencia a la concepción del maestro, aquello que Harold Bloom caracteriza como la primera de las seis etapas que definen la relación de un poeta con su precursor: el *clinamen*, imagen tomada de Lucrecio que en latín significa «desviación»⁶ y que se produce a través de lo que Bloom establece como mala lectura (*misreading*) y mala interpretación (*misprision*), intencionales e involuntarias a la vez y que intentan la corrección del precursor. Borges es para Bioy Casares el Gran Inhibidor alrededor del cual ya comienza a girar toda la literatura argentina, «la Esfinge que estrangula hasta las más fuertes imaginaciones en la cuna» (Bloom 32), y por ello mismo Bioy acaso sea el mártir más señalado de la angustia de las influencias en la literatura argentina.⁷

Un relato donde Bioy Casares reconoce que se relaja su vigilancia tonal es «El ídolo» (prólogo de 1967 a *La trama celeste*, 2012:188), que puede considerarse de manera superficial una nueva orientación que lo conduce a ese punto medular y en buena medida central de su producción que será *El sueño de los héroes*. Si por un lado la apuesta de Bioy en *Morel* y *Plan* había sido la reducción de la expresión —y de la expresividad— a lo mínimo a fin de evitar errores (apartándose ya definitivamente del barroquismo

ocampiano y siguiendo el buen ejemplo de la «claridad» borgeana⁸), al mismo tiempo fue acusado y se acusó a sí mismo de presentar un estilo —más la realidad que emanaba de ese estilo— artificial e inhumano, una maquinaria ficcional perfecta pero fría —o muerta, como de hecho es el caso con los personajes de *Morel*. «Con los años sentí que tanto en *Plan de evasión* como en *La invención de Morel* no había nada que no fuera necesario al argumento y que por eso mismo quitaban el aliento al lector, porque por las digresiones entra la vida en el relato» (Bioy Casares 2006:7). «El ídolo» combina la tradición erudito–fantástica de las novelas–isla a través del castillo de los señores de Gulniac en Breñaña y su ominoso culto a un arcaico ídolo canino junto con la ambientación porteña que pronto será habitual, pese a no ceder al voseo y mantener para los personajes unos intercambios «neutrales», más parecidos a la lingua franca de las traducciones que transcritos de un modelo de habla local o contemporánea (Mata-moro: 185; Carricaburo:379–394). Otro detalle que se insinúa aquí, ausente hasta ese momento y por cierto en claro desvío de Borges, es cierto humor de vodevil asociado a situaciones galantes. En líneas generales se puede decir que tanto este relato como los que componen el resto de *La trama celeste*, escritos entre 1943 y 1948, constituyen una transición entre ese universo artificial, de mecanismo de relojería, de las novelas–isla y un esfuerzo por dotar a sus ficciones con un soplo de vida, esfuerzo que implica un cambio de topografía y sobre todo una nueva impostación de la voz.

El sueño de los héroes (1954), como se sabe, ya no transcurre en islas lejanas de coloración libresca sino que se centra en una Buenos Aires algo anterior a su fecha de redacción: escrita a comienzos de la década del 50, su acción se desarrolla a fines de los años 20 y se concentra en la clase media baja de un grupo mayoritariamente masculino que vive en el entonces periférico barrio de Saavedra. Tal ubicación espaciotemporal permite al autor practicar una imitación y una estilización del habla del sector social elegido, instalando así una modalidad que se repetirá en títulos posteriores y que puede considerarse asimismo como una versión depurada y no —o no del todo— paródica de los excesos de la serie Busto Domecq.

María Luisa Bastos, que dedicó varios artículos críticos a este autor y a esta novela en particular, señaló algunas de las características lingüísticas del habla de los personajes, destacando el hecho de que el narrador (narrador testigo ajeno a la acción aunque probablemente perteneciente al grupo que describe) parece contaminarse hacia el final de la novela de la manera de hablar de Emilio Gauna, el protagonista, y establecer así «un sistema de vasos comunicantes entre la lengua hablada por sectores distintos de Buenos Aires y [...] jerarquizando el discurso de los personajes de barrio: desatendiendo sus perfiles pintorescos en beneficio de sus posibilidades expresivas» (Bastos, 1983:765).

Este detalle es significativo y problemático. Por un lado, debe señalarse que en su aprendizaje literario, Bioy Casares ensaya distintas formas de contención discursiva por motivos estéticos y, en un sentido más difuso y general, ideológicos y sociales, ya que vale la pena aclarar que la fobia al desborde expresivo y la exagerada contención es también un rasgo estilístico y un ideograma de la clase alta a la que pertenecía Bioy.⁹ Él mismo reconoció en diversas oportunidades que, después de los desbordes barrocos

de aquellos seis primeros libros repudiados, la clave para escribir correctamente fue la parquedad o sequedad en el estilo, o dicho de otro modo: no pecar por exceso.

Pero volvamos al análisis de Bastos: según ella, el narrador supuestamente omnisciente de *El sueño de los héroes* se manifiesta en sucesivos acercamientos como una voz primero distante y de un sociolecto culto, separado de la chusma que compone el grupo de amigos seguidores del guapo Valerga; este narrador es, como aclara Bastos, un «señor argentino», con un estilo impecable, distanciado, no necesariamente exento de humor, en la línea de Eugenio Cambaceres o del más cercano en el tiempo —y por cierto reconocido precursor— Arturo Cancela. Sin embargo, en el segundo capítulo «se insinúa un acercamiento» (Bastos, 1980:162) que entre otras cosas se manifiesta en el uso de la tercera persona del plural y en un «yo» que reaparecerá más adelante.

Entretanto, un pasaje en el que cierto efecto retórico *Kitsch* permite suponer una contaminación del habla de los personajes (más específicamente, del rudimentario protagonista) en el discurso del narrador, lleva a Bastos a inferir que de este modo ahora sí se concreta el acercamiento del narrador a la manera de organizar el habla que tiene el protagonista, pues está ausente la ironía.

Llegado este punto de su relato, el narrador no sólo recoge la palabra coloquial que hasta ahora había presentado como ajena sino que, en una suerte de giro operístico, convincente y hasta lírico, ha dotado a esa palabra de un poder expresivo que trasciende, que limpia por así decirlo, la parodia y que convierte ese discurso ajeno en su enunciación literaria (Bastos:165).

Ahora bien, para Graciela Speranza no es tan bienintencionada la treta estilística. Lo que ella ve en el diálogo directo y sobre todo en el entrecomillado de ciertas palabras o frases de esta novela es «un regodeo de coleccionista aristócrata que [...] anticipa el *Diccionario del argentino exquisito*» (289). Para demostrarlo, Speranza vuelca su atención en la mezcla de series lingüísticas que ostenta el *Diccionario* y que, como sugiere, manifiestan un gesto clasista.

... si bien el uso de la mayoría de las palabras y expresiones incluidas responden a una pretensión cultural kitsch (una afectación típica de la «incultura de los cultos» que se manifiesta en el uso de vocablos rebuscados, neologismos, o en la sinonimia ridícula para evitar la repetición), el diccionario reúne también, sin ninguna distinción, coloquialismos pintorescos de la clase media, incorrecciones sintácticas y léxicas, simples expresiones populares (Speranza:290).

Aunque el origen confesado del diccionario era según Bioy reunir en una serie de expresiones una manera de hablar en gran medida deudora de las deformaciones cursis de políticos y periodistas, lo cierto es que deslizan marcas dialectales de clase o incorrecciones producto de la incultura que constituyen uno de los aspectos anti-páticos de Bioy Casares que no aparecen, o mejor dicho que contrastan con el uso que hace de ellos Silvina Ocampo, cuya voz autoral se fusiona sin enjuiciamientos implícitos con la de sus personajes (Speranza:290–1).

Para ello basta mirar con atención un aspecto crucial en el *Diccionario del argentino exquisito*: el de sus referencias. Si bien, como todo diccionario, éste invita a una lectura salteada y no lineal, vale la pena leerlo como un texto lineal para comprender que la lógica acumulativa de las referencias a las entradas es fantástica y deliberadamente ficticia. Sin avanzar más lejos de la letra «A» uno comienza a sospechar de las fuentes: Licenciado Cabra, *Arenas del archivólogo*; *Itinerario de un granuja* de un tal Araya; luego aparecerá *Últimas andanzas de un noctámbulo* firmado por B. Lugosi, o un par de libros firmados por un tal Bacon y otro tal Ham; nombres clásicos degradados, como Mosco, Longino, Timón, o bien nombre motivados por la entrada o el título (Barrial/Barreiro; Otero/oteando); referencias en las que falta el año, o el nombre de pila, o donde falta el autor (*Mesa redonda en torno al Petiso Orejudo*), o donde el lugar de edición es improbable: localidades como Ensenada, Lanús, Ezeiza, Burzaco, etcétera, elecciones de lugar elocuentes a la hora de señalar el habla de determinados sectores sociales, abordadas tres décadas antes en la serie de Bustos Domecq.¹⁰ Caprichosamente, muchas veces falta la referencia. Otras veces la referencia simplemente reza «los diarios», «suelto de un diario» o «titular de un diario», vale decir que explícitamente se anula la autoridad de la referencia al negar la información específica que la justificaría. A su vez, otra manera de dejar en claro el carácter bromista o «jocoserio» del diccionario es la recurrencia a lo anacrónico, que permite al lector inferir atribuciones de voces ajenas: así, Piranesi aparece como autor de un libro publicado en Mar del Plata en 1977 (64), Descartes firma un libro titulado *¡Volvamos a Kant!* (76), Gutenberg escribe sobre fútbol (86), Papus —el célebre ocultista francés— sobre «prosa palermitana» (120), y un largo etcétera que incluye a Ockam, Marco Polo, Hegel, Dante, Esopo, Salomón o Luciano, entre muchos nombres célebres de la tradición occidental, aquí reducidos a tocar irrisorios temas de la prensa popular o a expresarse en lunfardo, en un contraste hilarante que mezcla alta y baja cultura. Así como el autor de la edición original firma bajo seudónimo, parece también poner en práctica una degradación de la firma de nombres ajenos en una propuesta de chiste erudito o de *private joke* que remeda las prácticas humorísticas de su obra en colaboración con Borges.

Llegado el lector a la entrada «Argentina» se encuentra con la siguiente definición: «El nombre de la república, sin el artículo que lo precede, como en el librito del doctor Reger Samaniego, *Historia de las ideas confusas en Argentina*» (Bioy Casares 2005 30). El ignoto doctor Reger Samaniego no lo es tanto para el lector que retenga nombres o que por casualidad haya leído una novela de Bioy Casares posterior al diccionario pero cercana en el tiempo: *Dormir al sol*. La buena memoria le permitirá recordar al pomposo médico que en dicha novela lleva a cabo trasplantes de almas humanas en cuerpos de perros. Por si quedan dudas, el mismo doctor reaparece apenas más tarde en la entrada de la frase «Avanzada, de» como el autor del título *Avisos del instituto de la calle Baigorria*, que es la calle donde, en efecto, se sitúa el instituto frenopático donde internan a la mujer del protagonista de *Dormir al sol*.¹¹

Pronto aparecen entre las referencias los apellidos Sangiácomo, Formento, Montenegro, todos personajes de *Seis problemas para don Isidro Parodi* escrita con Borges

y publicada en 1942 bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, como manera de proponer un eslabón intertextual del que este diccionario sería una prolongación no narrativa. El apellido Valerga, el siniestro compadrito de *El sueño de los héroes*, aparece como traductor improbable del *Don Juan* de Byron; J. Miranda («Estructuras») se presenta como el autor de un *Diccionario de frases hechas*, también de una *Historia de nuestras letras*, y aquí hay que recordar que la primera edición de este *Breve diccionario*, de 1971, apareció bajo el seudónimo de Javier Miranda. Completan el desfile de personajes propios Felipe Frinziné, gobernador de Cayena que aparece en *Plan de evasión*, y Carlota Frinziné, su hija. De este modo, Bioy Casares lleva a cabo una operación que, fuera de su apariencia lúdica, pone en escena su relación con el uso de las voces ajenas. Por un lado aparece la tendencia, ya manifestada en su colaboración con Borges, a dar rienda suelta a una suerte de exhibición esperpéntica del lenguaje vulgar, inculto, viciado, que es propiciada a través de la máscara del seudónimo.¹²

Por otro, la distorsión documental de este diccionario, sus falsificaciones de «archivólogo», consistente en atribuir determinadas idioteces lingüísticas a sus personajes (personajes que ya en las ficciones respectivas aparecían o aparecerán retratados en formas más o menos grotescas) revela la relación autoral que mantiene Bioy con dichos personajes: resulta difícil así aceptar la hipótesis benévola de María Luisa Bastos respecto a un «acercamiento» del narrador a personajes que hablan peor que él. Ya desde el prólogo Bioy se sienta en un tribunal de faltas lingüísticas que renueva la obsesiva herencia de Flaubert: será el irónico y acerbo juez de las palabras imperdonables, el inspector que viene a demostrar cómo se pone en evidencia la condición social de aquel que hablando pretende disimular su escasa educación. Involuntariamente, en su afán denunciatorio Bioy se equipara con la cursi maestrita Mabel Pestalozzi, otra asidua presencia de su diccionario. Con todo, este título, acaso uno de los más difundidos de Bioy Casares, también obliga a considerar el horizonte de expectativas del momento. Bioy publica este diccionario como si no hubieran pasado los treinta años que lo separan de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Sin embargo, los lectores ya comenzaban a aceptar una estilización del habla no culta en los textos de Bernardo Kordon —por tomar un estricto contemporáneo de Bioy— o de Manuel Puig, que publica *Boquitas pintadas* dos años antes que el *Breve diccionario del argentino exquisito*. Pese a todas sus bromas, el diccionario se presenta como un mensaje normativo y no una mera chanza literaria: en tal sentido, se puede pensar que a comienzos de la década del setenta el campo de los lectores está dividido entre los que aceptan ese mensaje de exclusión irónica y los que eligen la inclusión de discursos que comienza a plantear la literatura de Puig, muy exitosa en su primera etapa. Por consiguiente, el diccionario se presenta como un libro anacrónico que regurgita lo ya planteado en la serie Bustos Domecq y a la vez parece señalar un leve pero incipiente descenso.¹³ Se trata de asumir la voz del otro, como en la gauchesca, pero dejando en claro que el otro queda clavado en su sitio de inalterable alteridad.

De jardines ajenos, que lleva como subtítulo «libro abierto», aunque a simple vista no se vea por dónde, es un experimento distinto: el autor aclara en una breve noticia:

«Estimado lector: a lo largo de la vida copié en cuadernos versos breves y fragmentos en prosa que me parecieron muy atinados, o muy hermosos, o muy absurdos. Hoy me resuelvo a publicarlos con el título *De jardines ajenos*. Ojalá te diviertan» (Bioy Casares, 1998:9). Se trata pues de una colección de citas, una antología de lector omnívoro que lleva impresa la marca precursora de su querido Paul-Jean Toulet, aficionado a la práctica del centón y a las colecciones de máximas o aforismos. Aquí el objetivo no es señalar las deficiencias o exageraciones del habla cotidiana sino exhibir, por derivación, una serie de enormidades que la libido autoral registra y disfruta pero que el decoro no permite incluir en ningún texto que lleve su firma. Aquí los firmantes son otros, el peso de esas enormidades no recaerá en él, salvo a título de antólogo.

De este modo, desfilan tranquilamente los versos y los epigramas más procaces, escatológicos o pornográficos. Junto con delicadas citas literarias o una sección dedicada a la «musa popular», el libro acumula insultos, blasfemias, bromas sexuales, inscripciones en mingitorios, coplas o fragmentos libertinos, expresiones y anécdotas del campo, comentarios políticos, xenófobos, misóginos y machistas, tanto leídos como oídos; incluso Borges aparece citando versos groseros o sueños o coplas,¹⁴ pero llamativamente en ningún momento Bioy registra sueños o versos propios, como mucho alguna anécdota de la que pudo haber sido testigo y sobre todo, ejercicios de traducción. En algún caso puede aparecer reflejado a través de la palabra ajena («Según Luis, el chofer: “el señor Bioy no es delicado. Se levanta con el coche a todas las negritas que puede”», 155). Una vez más la intermediación le permite exhibir un uso deformado del lenguaje que en este caso no recurre al seudónimo o a la máscara de los personajes sino a los firmantes ajenos. Uso posibilitado por el hecho de que «para funcionar, es decir, para ser legible, una firma debe poseer una forma repetible, iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción» (Derrida:371). Si bien los momentos más procaces de estos jardines ajenos son anónimos, y si bien el lector es librado a la sospecha de que muchas de las coplas (por ejemplo las «estrofas del letrero» pp. 159–161) son variaciones del propio Bioy, no hay ningún elemento que a uno lo saque de la sospecha. En cuanto al anonimato de expresiones soeces, escatológicas, y demás, no deja de funcionar como pantalla para el regodeo recurrente de Bioy. Si, como se dijo tantas veces, la literatura de Borges se muestra hostil al cuerpo y a toda materialidad, este libro de Bioy no sólo se ubica en las antípodas de esa estética, sino que incluye al propio Borges, un Borges poco conocido pero identificable después de Bustos Domecq, en el inventario de elementos carnavalizantes y crasamente materiales, en pleno sentido bajtiniano del término.

Los otros libros en los que Bioy Casares da rienda suelta a la furia lingüística, expresiva o anecdótica son su *Descanso de caminantes*, extracto de sus diarios íntimos, y el apabullante *Borges*, compendio de las entradas de su diario personal relativas a Borges. Aquí se trata de la última máscara, la de la muerte, ya que ambas publicaciones son deliberadamente póstumas. Así como la noción de «persona» y de «yo» se construye históricamente sobre la categoría de «personaje», sobre la impersonación, la máscara, la *imago*, el simulacro, el $\pi\rho\sigma\text{-}\omega\pi\omicron\nu\omicron$ o máscara de cera mortuoria de los antepasados

—de donde derivará la figura de la prosopopeya— (Mauss, 1938:331–362), Bioy utiliza el simulacro y la máscara, en sus comienzos para afianzar su «persona» literaria, y al final para burlar el rígido horizonte de expectativas construido por esa misma persona.

Para resumir, hay en el estilo de Bioy Casares una serie de intermediaciones destinadas a separar claramente la emisión de la voz propia o autoral de la voz irrisoria o indecorosa de sus personajes o bien de las taras lingüísticas y sociales dignas de ser registradas: la intermediación del seudónimo, la intermediación claramente destacada como ajena de la voz de personajes cuyo registro es inferior, la intermediación de la firma ajena y por último la intermediación de la muerte, cuando ya no es necesario aclarar nada ni dar explicaciones a nadie.

Bibliografía

- Avellaneda, Andrés (1983).** *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Balderston, Daniel (2010).** El apéndice de Borges: reflexiones sobre el diario de Bioy. En *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Bastos, María Luisa (1980).** Desapego crítico y compromiso narrativo: el subtexto de *El sueño de los héroes*. En *Texto/contexto en la literatura iberoamericana*. Madrid: Benzal.
- (1983). Habla popular/discurso unificador: *El sueño de los héroes* de ABC, *Revista Iberoamericana* 49 n° 125 (oct–dic):753–766.
- (1989). Palabra coloquial y enunciación literaria en *El sueño de los héroes*. En *Relecturas: estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette.
- Bianco, José (1988).** *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*. México: FCE.
- Bioy Casares, Adolfo (1936).** *La estatua casera*. Buenos Aires: Jacarandá.
- [(1941) 1985]. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue.
- [(1945) 2006]. *Plan de evasión*. Barcelona: Destino.
- [(1948) 1990]. *La trama celeste*. Buenos Aires: Losada.
- [(1954) 1969]. *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Emecé.
- (1997). *De jardines ajenos. Libro abierto*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Temas.
- (2001). *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005). *Diccionario del argentino exquisito*. Buenos Aires: Emecé.
- (2006). *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino.
- (2012). *Obra completa I (1940–1958)*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Emecé.
- Bloom, Harold (1997).** *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second edition. New York: Oxford University Press.
- Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (1965).** *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (1979).** *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé.
- (1988). *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid: Alianza.

- (1999). *Borges en Sur. 1931–1980*. Buenos Aires: Emecé.
- Carricaburo, Norma (1999)**. *El voseo en la literatura argentina*. Madrid: Arco/Libros.
- (1994). Los clasificadores léxicos y la clase alta argentina, *Letras* 29–30, Buenos Aires (dic–en).
- Derrida, Jacques [(1972) 1989]**. Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- García, Mariano (2010)**. *Genus irritable*. Reflexiones biográficas entre Borges y el doctor Johnson, *Variaciones Borges* n° 29~ 2010. The Borges Center. University of Pittsburgh, pp. 107–126.
- Levine, Suzanne Jill (1982)**. *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos.
- Louis, Annick (2001)**. «Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges», *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo XLIX, 2001 n° 2. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México.
- Matamoro, Blas (1975)**. *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Mauss, Marcel [(1938) 1950]**. Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de «moi». En *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF.
- Ocampo, Silvina (1999)**. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.
- Rivera, Jorge B. [(1972) 2004]**. Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40. En *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma.
- Said, Edward W. (1975)**. *Beginnings. Intention and Method*. New York: Basic Books.
- Speranza, Graciela (2002)**. La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo. En De Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Frankfurt: Vervuert.

Notas

- ¹ El título de la versión previa de este cuento es «Cómo perdí la vista», en *Luis Greve, muerto*, de 1937.
- ² El *Breve diccionario del argentino exquisito* apareció en 1971 bajo el seudónimo de Javier Miranda. Sólo a partir de 1978 y en las sucesivas reediciones aparece con el nombre de Adolfo Bioy Casares. A partir de la «nueva versión» de 1990, con numerosas entradas agregadas, el título pierde el adjetivo *breve*. *De jardines ajenos* goza de cinco reediciones (todas corregidas, la última ampliada) entre el breve lapso de su aparición en abril de 1997 y febrero de 1998, que es la edición que manejo para este trabajo.
- ³ Compárese con esta frase de «Florindo Flodiola» (*Viaje olvidado*) de Ocampo: «[...] se fue corriendo por los corredores con los brazos en forma de gritos» (Ocampo, 2003: 31).
- ⁴ En un plano explícito solamente, ya que hay elementos homosociales en textos como *El sueño de los héroes*. «En rigor, para la ideología machista, sólo es posible un amor entre iguales, la amistad y la confraternidad viriles pertenecen a un nivel superior al erotismo, en que la intervención femenina es necesaria. Bioy lo muestra claramente a través de la relación entre Larsen y Gauna en *El sueño de los héroes*, novela de pretendida ambientación de clase media en que se reproducen los esquemas machistas y patriarcales que operan entre los personajes de la oligarquía» (Matamoro, 1975: 190). Sobre la «pretendida ambientación de clase media» volveremos más adelante en este trabajo, a propósito de la crítica de María Luisa Bastos y Graciela Speranza.
- ⁵ Según declaraciones de Borges años más tarde a Osvaldo Ferrari, «realmente Silvina colaboró poco» en la *Antología de la literatura fantástica* (Bioy Casares, 2012:762). Un estudio

minucioso e indispensable sobre esta antología es el de Annick Louis. V. bibliografía final.

⁶ La palabra latina deriva del verbo griego κλίνω, «inclinarse, abatir, cambiar de sitio, desplazar, apartar, rechazar, desviar».

⁷ Cf. al respecto Daniel Balderston, «Borges's appendix: reflections on Bioy's diary» y Mariano García, «*Genus irritabile*: reflexiones biográficas entre Borges y el doctor Johnson», v. bibliografía final.

⁸ Son recurrentes las asociaciones de Borges entre la buena escritura y la claridad o «transparencia» de estilo. Así, por citar un ejemplo entre otros, en su prólogo a *Los monederos falsos* de Gide, dice que el escritor francés, tras haber usado «el dialecto ornamental de los simbolistas» en sus inicios, «siempre fue fiel, después, a la buena tradición de la claridad» (Borges, 1988:27). Más conocida es su definición del estilo de José Bianco: «Como el cristal o como el aire, el estilo de Bianco es invisible», para indicar un estilo clásico que no se interpone entre el texto y el lector (Bianco:9). Como Gide y como Bioy, Borges también tuvo sus excesos barrocos juveniles de los que luego abjuró parcialmente.

⁹ La excepción parcial a esta aseveración es la obra de su esposa Silvina Ocampo. También la obra «excesiva» y saturada de adjetivos de Manuel Mujica Láinez puede plantearse como excepción. Desde los escritores de la generación del 80, lo «correcto» es escribir tal como se habla, y el habla «correcta» a su vez depende de una serie de fuertes censuras: la escritura debe tener un aire coloquial sin dejar traslucir esfuerzo. El habla que copia esa escritura debe ser, a su vez, sobria. V. Matamoro, 1975:64 y el artículo de Norma Carricaburo «Los clasificadores léxicos y la clase alta argentina».

¹⁰ Entre los distintos códigos de la serie Bioy–Borges que analiza Andrés Avellaneda, se incluye «un código geográfico preciso para las acciones, todas ellas ubicadas al sur de la provincia de Buenos Aires a pocos kilómetros de la Capital Federal, en localidades habitadas por una clase proletaria de criollos e inmigrantes: desde la estación de ferrocarril Constitución, en el sector sur de la ciudad de Buenos Aires, hacia la parte sur del Gran Buenos Aires: Burzaco, San Vicente, Talleres, Turdera, Cañuelas, Berazategui (Avellaneda, 1983:71 y 91 n.18).

¹¹ Este doctor reaparece en muchas entradas más. En el año que Bioy publica su diccionario, 1971, se encuentra una mención a su novela *Dormir al sol* en conversación con Borges del 7 de junio (Bioy Casares, 2006:1366) de manera que Reger Samaniego ya tenía existencia ficcional previa o al menos simultánea a la elaboración del diccionario.

¹² Otro factor notable en la colaboración Bioy/Borges, además de la deformación expresionista del lenguaje, es el de las alusiones políticas, ausentes o muy sutiles en la obra de cada uno. V. Andrés Avellaneda:47, 87–8 y Matamoro:177. Cf. asimismo Emir Rodríguez Monegal, «Borges y la política» y Alfred MacAdam, «El espejo y la mentira: dos cuentos de Borges y Bioy Casares».

¹³ El escritor que llega al fin de su carrera pero quiere seguir igual recurre a diversos antídotos (no siempre eficaces): la transfiguración, la recapitulación de una imagen esencial o la invasión de la explicación (Said:281–2). Aunque Bioy todavía publicaría un par de títulos relevantes, con *Aventura de un fotógrafo en La Plata* llega a este umbral del síntoma de fin de carrera.

¹⁴ Este mismo Borges, desconocido hasta entonces, es el que se presentará amplificado de manera exponencial en el *Borges* de Bioy.