

## EL LECTOR, LA MISCELANEA Y EL AMOR FUERA DE SUS GUIRNALDAS

Noemí Ulla

La narrativa argentina de alrededor de los años sesenta ha procurado un lector implícito cuyas mayores expectativas fueron el reencuentro de la "representación" o de la "mímesis" de los referentes sociales y políticos. Cuentos y novelas entregaron un mundo narrativo donde el lector pudiera reconocer de inmediato las pautas históricas o políticas que la escritura comprometida -doy al término el sentido sartreano- le ofrecía. Muchas veces esa voluntad estética convirtió el texto narrativo en una suerte de espejo o una suerte de trucos cuyo objetivo era disimular o anular la imaginación.<sup>1</sup>

Hace diez años, Jean Franco, refiriéndose a *Operación masacre* (1964) de Rodolfo Walsh, *Historia de un naufrago* (1970, escrita en 1965) de Gabriel García Márquez, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, entre otros, afirmaba:

"Lo que en estos textos está en juego no es tanto la inclusión de la realidad dentro del discurso,

---

1 Germán ROZENMACHER, en Néstor TIRRI, Realismo y teatro argentino Buenos Aires, La Bastilla, 1973, pp.178/183.

ni tampoco el rescate del 'contenido' sino el hecho de que la exposición de las prácticas significativas del discurso literario puede ser ahora extendida a textos históricos, sociales y políticos."<sup>2</sup>

Señalaba también la superación de "los viejos límites entre lo culto y lo popular" y la construcción miscelánea de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Ultimo round* (1969), con tipos de discursos diferentes de los de *Octaedro* (1974) y *62 Modelo para armar*. Ya es tradicional en la crítica argentina e hispanoamericana considerar a *Rayuela* (1963)<sup>3</sup> como la inauguración de una nueva estética, ruptura de la separación estricta de los géneros literarios. Es conveniente precisar que el carácter de lo misceláneo se ha atribuido siempre a Julio Cortázar y no a su coetáneo, Adolfo Bioy Casares, cuya escritura de *Guirnalda con amores* (1959)<sup>4</sup> bien merece compartir dicha prioridad de ruptura de una estética tradicional de los géneros.

Más de una vez Adolfo Bioy Casares enfatizó su intencionalidad de ser un escritor para la recepción. Prólogos de sus libros, entrevistas, y desde luego y en primer lugar, sus mismos libros de cuentos y novelas, presentan a un escritor singularmente atento al destinatario.

Para Bioy el lector es alguien a quien no se debe olvidar ni disimular, es el verdadero y único receptor de su narrativa. Cuando firmó con Borges bajo el nombre de Bustos Domecq (1942) los hoy famosos cuentos, ambos tuvieron muy en cuenta a un lector implícito que participaría activamente de la ironía y el humor con que invitaban a leer sus

---

2 Jean FRANCO, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", Escritura, Caracas, n° 3, enero-junio 1977, año II, pp. 3/19.

3 Noemí ULLA, "Discurso ficcional y discurso crítico en dos cuentos de las escritoras uruguayas Armonía Somers y Cristina Peri ROSSI", Femmes des Amériques, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.

4 Adolfo BIOY CASARES, Guirnalda con amores, Buenos Aires, Emecé, 1959 (edición que se sigue).

crónicas. Para ese archilector -la designación es de Michael Riffaterre- habría un claro mensaje: advertir la ridiculez, el exceso de un lenguaje artificioso o de floripondio que Borges parodió en forma ejemplar en la entonación de Carlos Argentino Daneri ("El Aleph", *El Aleph*, 1948), viendo en él al mal discípulo de Leopoldo Lugones. Con Borges, Bioy Casares comparte la necesidad de escribir una narrativa que alcance la llaneza de la conversación.

Dentro de obra tan generosa<sup>5</sup>, *Guirnalda con amores*, libro solitario de Bioy, aparece a fines de los años cincuenta como quiebra de sus libros anteriores y de la narrativa argentina de esos años. La construcción del volumen, sin obediencia a un género único, la fragmentariedad y la casi ausencia de lo fantástico, son en buena medida los motivos más evidentes de su distanciamiento respecto de libros propios que le preceden y le suceden. Hoy, a más de veintiocho años de su publicación, continúa una convivencia aislada entre cuentos y novelas suyos que parecen borrarlo, entre la narrativa, también, de sus contemporáneos.

"Los escribí en más o menos una semana, no así los cuentos de otros libros, que me llevaron meses. No lo digo porque sean mejor o peor, sino que es como otro procedimiento. Todos los libros no pueden tener el mismo nivel y un escritor debe también hacer aparecer otros aspectos de su producción, de lo contrario, como los viejos, se está repitiendo continuamente."<sup>6</sup>

---

5 La invención de Morel (1940) que inicia para Bioy, su narrativa luego de intentos poco logrados, y siguen a ella Plan de evasión (1945), La trama celeste (1948), Las vísperas de Fausto, El sueño de los héroes (1954), Historia prodigiosa (1956), El lado de la sombra (1962), El gran Serafín (1967) La otra aventura (1968, ensayos críticos), Diario de la guerra del cerdo (1969), Memoria sobre la pampa y los gauchos (1970), Dormir al sol (1973), El héroe de las mujeres (1978) La aventura de un fotógrafo en La Plata (1985), Historias desaforadas (1987).

6 Conversación con Adolfo Bioy Casares, 23-10-85, Buenos Aires.

De la fragmentariedad que este libro muestra son evidencias la inclusión alternada de pequeños fragmentos que intervienen en medio de los cuentos, como un espacio donde se instala la filosofía, la manera de ver el mundo o las reflexiones sobre la literatura, el saber de la vida cotidiana, la desmitificación de los convencionalismos, es decir la otra cara de lo que se muestra habitualmente, un juego de oposiciones entre la apariencia y lo real que está mucho más allá de lo que rápida y comúnmente se percibe. Quizás el fragmentarismo, que inaugura este libro respecto de la obra del autor y de sus contemporáneos, se relaciona con uno de los maestros de la generación de Bioy Casares: Macedonio Fernández.<sup>+</sup> También comparte Bioy con Macedonio la consideración del lector, tan poco frecuente, nombrándolo, invitándolo, incitándolo a que cumpla su activa función. Sé que Bioy sonreiría ante esta comparación, como también lo habría hecho Borges: para ambos Macedonio no constituía una atracción para el lector, sólo aprecian en él su faz de interesante maestro en el pensar.

Lo importante es el lector y el libro (p. 9) se lee en el prólogo de *Guirnalda con amores*, después de detenerse en la excesiva autocrítica que lleva al autor a la corrección indefinida de manuscritos teniendo el pensamiento en la posteridad. Desplazar al autor para jerarquizar al lector, es lo que Bioy propone, también con un referente textual, el doctor Johnson, a quien cita por su defensa del fragmentarismo, del aforismo, ante la imposibilidad futura de "entretejer lo anecdótico en un sistema" (p. 9); imposibilidad que no sólo se le presentará al autor, sino también al lector.

Las reflexiones de Bioy parecen ser algo proféticas -al menos en este hemisferio-, en la medida en que la época actual tiende cada vez más a restar tiempo del ocio llenándolo de trabajo y de obligaciones, de manera que el lector tiene menos oportunidad de gozar con una larga novela y el autor, que en general no vive exclusivamente de lo que escribe, tampoco se propone la escritura de narrativa de mayores

---

(+) Noemí ULLA, Macedonio Fernández, Buenos Aires, CEAL, 1980, en Historia de la literatura argentina, Capítulo n° 65.

dimensiones. Acosados por el mismo problema, lector y autor ven limitado su tiempo. En el prólogo del libro que me ocupa, Bioy apunta a aventurar el futuro posible de la obra literaria y su recepción.

La autocrítica y la pretendida distancia que respecto del libro quiere tomar el autor, le hacen considerar *Guirnalda con amores* como una "despreocupada miscelánea" (p. 9), cuya composición constituye una de las transgresiones al discurso de los géneros literarios y a su poética. Y tanto pesa a este escritor la inseguridad sobre la estética de ruptura de las convenciones literarias sobre los géneros, que las primeras palabras del prólogo hacen referencia a la relación entre la muerte y la publicación del libro: "Lo menos presuntuoso, para publicar esta despreocupada miscelánea, sería que yo esperara a estar muerto" (p. 9).

Pocos escritores de la década del cincuenta y del sesenta han dado cuenta del lector como lo hace Bioy Casares en la interioridad de sus narraciones. En la escritura conjunta con Borges, Bioy aparece también compartiendo esa afabilidad, la cordialidad de tener presente al lector nombrándolo, dirigiéndose a él con solidaridad o actitud participativa. Bioy Casares propone al lector -como también lo proponía Borges- la posibilidad de interpretar sus textos de otra manera y muchas veces lo incluye en el relato con el pronombre *ustedes*, registrando un lector plural, como también lo hizo Borges ya en "Hombre de la esquina rosada":

"Yo entreveo una moraleja, pero ustedes quizá descubran otra, pues toda fábula y todo símbolo que no ha muerto permiten más de una interpretación" ("Mito de Orfeo y Eurídice", p. 128).

Así, el uso de los verbos *dicendi* suele ir acompañado de términos dirigidos al lector, mediante la función apelativa:

"...habíamos dejado el Renault. ¿Recuerdan el lugar?" (p. 16) "*Ustedes* lo saben: yo estaba dispuesto a sacrificar a Bárbara" (p. 20)

"*Ustedes conocen* el establecimiento" (p. 187)

"no los conté, pero *afirmo* que había más de veinte"

(p. 18) "¿En sus ojuelos brilla una luz? No lo *dudéis*".  
 (p. 192) "Fuerza es *declararlo*: el baño de mar obra  
 en mi organismo" (p. 25)

Este lector a quien el narrador invita a interpretar su fábula representa también el reconocimiento de la condición "viva" de la literatura, pero al mismo tiempo es el lector que tiene frente al autor el *horizonte de expectativas* observado por Jauss (cuyo nombre Hans Robert Jauss tomó de Karl Mannheim)<sup>7</sup> y que ante la aparición de un libro de Bioy Casares, su expectativa es la de encontrarse con el cuento o la novela. Para este lector -seguramente el lector "culto" de Harald Weinrich, el lector "implícito" de Wolfgang Iser o el lector "modelo" de Umberto Eco-, es para quien Bioy escribe el prólogo de *Guirnalda con amores* y a quien necesita explicar el cambio de su modalidad narrativa: la transgresión al género que siempre cultiva y al que el lector lo vincula, es también lo que merece -según el narrador- ser explicitado al lector. Tan social es la escritura de Bioy, como social es también su lectura.

La recurrencia a lo fragmentario también aparece en Julio Cortázar, aunque la práctica de escribir textos no vinculados entre sí semánticamente, la ejerció muchos años más tarde de la publicación de *Guirnalda con amores* (1959). Viene a la memoria la reciente consagración de un libro cuya unidad, paradójicamente, es estar constituido por fragmentos, el *Libro del desasosiego*<sup>8</sup> de Fernando Pessoa, cuya relación con el desasimiento del autor fue lo que lo obligó a trabajar sólo con fragmentos desde 1912 hasta 1935, con el consiguiente silenciamiento -más de cuarenta años- y retraso de su aparición.

El mismo año en que se publica *Guirnalda con amores*,

---

7 G. MBRECHT, JAUSS, WEINRICH, KOHLER y otros, La actual ciencia literaria alemana, Salamanca, Anaya, 1971, p. 127.

8 Fernando PESSOA, Libro del desasosiego, Barcelona, Seix Barral, 1984.

informa sobre su recepción una reseña de Edgardo Cozarinsky<sup>9</sup>, donde hace referencia al distanciamiento que muchos lectores de Bioy encontraron en el libro respecto de otras obras suyas, como *Plan de evasión* o *El sueño de los héroes*.

Las reflexiones sobre la escritura, siempre presentes en los textos de *Guirnalda con amores*, y diseminadas en el libro, componen la poética del autor, a veces rigen la vida cotidiana hasta el punto de que la literatura le propone una manera de ver el mundo, una lectura del mismo. Cuando el protagonista de "Todas las mujeres son iguales" atraviesa en auto la zona del Béarn, como homenaje a Paul Jean Toulet (1867-1920), poeta, narrador y crítico francés oriundo de Pau, a quien Bioy Casares menciona con frecuencia (Toulet nace en Pau y muere en Guéthary), ya que es uno de sus modelos literarios, describe el camino gozosamente: "entre laderas labradas, vivos verdes, ocres de tierra desnuda, case-ríos con techo de pizarra" (p. 71) y evoca a dos escritores románticos, y los efectos de sus lecturas en el público:

"El europeo desdeña este paisaje ordenado: Byron y Lamartine le enseñaron a maravillarse ante la naturaleza feroz del valle de Ossau, hasta el punto de que si en la guía usted lee *camino pintoresco*, descuenta que va a serpentear por las alturas, entre barrancos y peñascos. Cada uno se admira de lo que no tiene." (p. 71).

En este mismo cuento se advierte sobre los riesgos de vivir literariamente y recordando a Oscar Wilde y a Toulet, el narrador ejemplifica sobre los inconvenientes de llevar a la práctica la vida de escritores admirados, como si los modelos literarios no pudieran ser, de ningún modo, modelos de vida:

"Yo he descubierto que es muy peligroso aplicar a la conducta ideas literarias."

---

9 Edgardo COZARINSKY, Guirnalda con amores, de Adolfo Bioy Casares", Sur, Buenos Aires, n° 261, nov. - dic. 1959, pp. 50/52.

Once libros componen *Guirnalda con amores*, al que alternan ordenadamente un libro con dos relatos -uno de ellos lleva tres- y un libro con fragmentos. En total son cinco libros con dos relatos y cinco libros con fragmentos, compuestos por aforismos muchos de ellos.<sup>10</sup> Los doce relatos de los seis libros tienen el discurso amoroso de la cortesía, la festividad, muchas veces de la trivialidad, pero siempre burlan los convencionalismos. En el narrador se incluye también el escritor que hace referencia a la práctica de la escritura, a la situación de escribir, a la consideración de los escritores según el mundo los ve. El referente europeo es el de los paisajes en "Encrucijada" y "Una aventura", cuyos discursos literarios alternan la descripción de lugares de ocio, donde los viajeros establecen relaciones cordiales y corteses, cuyas aventuras amorosas están desprovistas de todo sentido trágico. El humor -tan constante en estos dos cuentos- disuelve sorprendentemente la menor sospecha de dramatismo. El discurso amoroso codificado por la narrativa tradicional y/o folletinesca está ridiculizado, de la misma manera que su referente social; en cuanto el narrador usa deliberadamente o no uno de sus clisés, de inmediato se desliza la mención humorística que destruye toda sospecha de arrobamiento emocional. Ese enunciado opera más de una vez como una enunciación dirigida al lector, a quien el narrador invita a divertirse y a compartir la burla:

"Detuve el coche y, como en las películas, caímos uno en brazos del otro. No caímos también en el fondo del barranco, porque empuñé a tiempo la palanca del freno" (p. 17)

Así, lo que parecía enunciarse de manera informativa, señalando la semejanza con el cine -semejanza que degrada con comicidad la situación amorosa- es rápidamente connotado como una situación ridícula y próxima al gag cinematográfico.

---

10 Y una traducción de la Oda V del Libro I, de Horacio, traducida también por Silvina OCAMPO en Poemas de amor desesperado, Buenos Aires, Sudamericana, 1949, p. 121.



El diálogo de los amantes suele aparecer también desmitificado y la situación amorosa galante cae en la mayor de las irreverencias ante el objeto de amor:

"Sacó el pañuelo de mi bolsillo y me limpió los labios.

- Ahora ¿qué hago?- preguntó, mostrando las manchas rojas del pañuelo.

- Lo tiras- contesté." ("Encrucijada", p. 19)

Mildred ("Una aventura") comparte con Margarita ("Todas las mujeres son iguales") el mismo código femenino, el modelo de mujer burguesa que sigue al marido ocupado también de *ordenarle el mundo y la economía*, que ellas desconocen y desbaratan, como Mildred, o respetan, como Margarita. La frivolidad reúne en Margarita todos los saberes y vulgarismos que una mujer de su clase tiene ante el hombre a quien no considera más que como objeto de estabilidad, de tal modo que lo frívolo total es aparente en ella, o en todo caso su frivolidad está codificada. Cuando el narrador-protagonista cuestiona que llame "el Gordo" a su marido, porque no lo es, Margarita responde:

"Pero es un hombre como queremos para la casa las mujeres. no está en la pavana, como tú; no es un frívolo. Tiene los dos pies firmemente enterrados en el piso y piensa en problemas de su casa, de su familia, de mi dinero. Es un burgués. Cuentas con él (...) tiene pelo y no tiene barriga; pero corresponde al tipo." ("Todas las mujeres son iguales", p. 69)

El narrador burla ese discurso femenino de la ansiada seguridad, con su disolución, ya que elpreciado burgués se apresta a llevar a Margarita a un asilo de alienados, para quedarse con su herencia. El código de sus clases se cierra en el círculo de los mismos comportamientos.

El narrador suele intervenir con connotaciones ideológicas después de dirigirse al lector en forma directa y a partir de los amores de Verónica ("Todos los hombres son iguales"),

viuda joven que narra un episodio con el adolescente hijo de una amiga lejana:

"Confío que el episodio no sugiera al lector cínicas reflexiones contra las mujeres. Pretender que una persona que enviuda a los veintisiete años, después de haber sido feliz en el matrimonio, quede sola para el resto de la vida, me parece ilógico." ("Todos los hombres son iguales", p. 56).

"Reverdecer" presenta el discurso indirecto con intervenciones del discurso directo. Valentín Voloshinov<sup>11</sup> distingue dos variantes del modelo del discurso indirecto: la *modificación analítica del referente* y la *modificación analítica de la textura*. Con la primera se logra alguna despersonalización del discurso referido, pero permite sin embargo la réplica o el comentario en el discurso del autor, y mantiene entre el enunciado que refiere y el referido, una separación nítida. En cambio con la segunda se incorporan en el discurso indirecto, palabras y locuciones propias de la subjetividad del mensaje, de lo estilístico del mismo, que suelen particularizarse con el uso de las comillas, para acentuar su coloración.

Bioy Casares cultivó muchas veces en los textos que le pertenecen, o en aquellos que escribió con Borges, la segunda modalidad. Como en "Moscas y arañas", en "Reverdecer" el narrador ha preferido, a diferencia de la mayoría de los cuentos que componen *Guirnalda con amores*, el discurso indirecto, rasgo que pone a estos cuentos en situación de extrañamiento respecto de los otros, donde el discurso está personalizado. En cambio la despersonalización del discurso amoroso permite al narrador internarse aquí en la emotividad de la muerte con toda la libertad que la lejanía del discurso indirecto le otorga. El juego del amor, el carácter lúdico que pueden tener las relaciones amorosas, es el imperativo de "Encrucijada", "Una aventura", "Todos los hombres son iguales", "Todas las mujeres son iguales". La muerte en "Rever-

---

<sup>11</sup> Valentín VOLOSHINOV, El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pp. 155/172.

decer" y el paso del tiempo en "Los regresos" disuelven la cortesía del discurso amoroso: a éste se le impone un saber del dolor.

Tanto en los diálogos como en el discurso referido el voseo rioplatense no aparece, aunque el narrador puntualiza la falta de sencillez de Vittorini ("Encrucijada"), "contestó con irritante solemnidad" (p. 16), luego de la enunciación de su discurso. Respecto del *tuteo* no hay vacilaciones, es el tratamiento que el autor ha elegido, en cambio en *La Furia* de Silvina Ocampo, de la misma fecha que *Guirnalda con amores*, se presenta predominio del *tuteo*, pero en algunos cuentos el trato es el *voseo*. Esta pareja de escritores, además de colaborar juntos en la novela *Los que aman, odian*, comparten desde el comienzo de sus prácticas literarias, reflexiones sobre la escritura y poéticas que los han aproximado, sin embargo parecería que Silvina Ocampo se inicia en el uso del *voseo* literario antes que Bioy. Ambos, juntamente con Borges, tendieron a caracterizar las particularidades del habla rioplatense en distintas clases sociales o estratos de la cultura: la ironía y el humor, siempre presentes en el discurso literario de estos escritores, contribuyen a diseñar el perfil lingüístico-social, las diferencias diastráticas o las desigualdades entre los estratos socio-culturales de Buenos Aires, sin "representar".<sup>12</sup>

Si tenemos en cuenta otros libros de esos años, advertimos que *Guirnalda con amores* es algo solitario respecto de esa particularidad rioplatense (la falta de *voseo*), ante algunos cuentos de *Final de juego* de Julio Cortázar, *Los ojos del tigre* de Germán Rozenmacher, *Las malas costumbres* de David Viñas, *No* de Dalmiro Sáenz, pero al mismo tiempo, y esto parece extraño, cultiva una escritura singularmente sencilla, en convivencia con aquella prosa conversada que tanto apreció su amigo y coautor, Jorge Luis Borges.

---

12 María Luisa BASTOS, "Habla popular/Diálogo unificador: El sueño de los héroes, de Adolfo Bioy Casares", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 125, oct. - dic. 1983, pp. 753/766.