

Arrebatado por una auténtica indignación dije:

–Permití que se llevaran a una Diana, pero no voy a permitir que se lleven a la otra¹¹.

Los híbridos ocupan un lugar de privilegio en la biología del escritor y, si de cruzamientos se trata, se podría hablar de una *bioylogía* para disciplinar esa disposición al cruce de especies que le es natural, como lo es a tantos escritores que hacen de la quimera, del entrecruzamiento de individuos diferentes, de sus sueños, el emblema de su fabulación. Más afín a Fausto que a Mefisto, o más allá de sus oposiciones, el escritor celebra el pacto con ambos. Superando los contrarios, sus diferencias se contraen en una entidad que identifica, es decir, que distingue y confunde a la vez.

La obra de Goethe comienza con un «Prólogo en el cielo», el muy citado diálogo entre El Señor y Mefistófeles, donde Dios reconoce la devota sabiduría de Fausto, esa lealtad que será presa favorita de la seducción del diablo. Si bien el desafío es desparejo, no sorprende que el enfrentamiento asimile a Mefistófeles y Fausto, que sus nombres, o las consonantes que los identifican, como en la escritura de la lengua de las Sagradas Escrituras, que prescinde de la inscripción de las vocales, no los diferencie: Fausto y Mefisto, FST y FST, el seductor y el seducido, las mismas letras al pie de un solo pacto.

Una poética del nombre cifra la narrativa de Bioy, donde los animales cuentan, como si tuvieran voz y voto: es la misma palabra que habilita el habla y la fábula, una parábola profana que juega a dos puntas, a verdad y mentira en la mención. En «Un perro que se llamaba Dos»¹², la ironía del nombre que contradice el número, en lugar de designar, divide; insinúa una voz varias veces sacrílega de la interdicción. D'os evita por la elisión la vanidad de la invocación pero deriva en blasfemia (Dos – Dog – ...), una oposición que subvierte el nombre propio y su función desde un antagonismo que revela las dualidades de un individuo, dividido por la palabra y que, por la palabra, vuelve en sí.

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría «uno contra dos»¹³.

Los ejemplares que comprende el bestiario de Bioy ilustran sobre diferentes metamorfosis sin descartar al hombre ni sus avatares. Una zoología

¹¹ A. Bioy Casares. *Ibidem*. P. 108.

¹² A. Bioy Casares. «Un perro que se llamaba Dos». El gran serafín. Emecé. Buenos Aires, 1967.

¹³ A. Bioy Casares. *Memorias*. Tusquets. Buenos Aires, 1994. P. 24.

fantástica revisa teogonías plurales donde dioses, hombres y animales entrecruzan vida y muerte, amores y odios, imaginando la salvación bajo especie animal o la condena en forma similar. De la misma manera que una mujer deviene perra en esa novela, la amante muerta en un incendio vuelve transformada en gata, mientras el hombre espera su regreso del otro mundo, o del «caserón conocido en el barrio por el Medio Mundo»:

Para ti un gato será igual a otro. No entiendes de gatos. El que entiende de una materia sabe mirarla. El médico sabe mirar al enfermo, el mecánico sabe mirar la máquina. Será un poco absurdo, pero yo sé mirar un gato. Por eso te aclaro que esta gata es Lavinia, no un animal parecido¹⁴.

O, en otra novela, la crueldad transforma a los viejos en cerdos, más viles o más visibles. Cantada por la epopeya clásica, la mutación no es sólo favorita del inventario teratológico de Bioy sino otro ejemplo de una hibridación que la genealogía lingüística legitima. Antes de generalizarse las disciplinas biológicas que hacen del mestizaje su investigación de avanzada, *hybrida* aludía al producto de la cruce del jabalí y la cerda¹⁵.

Entrecruzamientos y metamorfosis, la discriminación aflige menos que la pureza del lenguaje o la propiedad de la palabra; el aval etimológico acude en auxilio de una fantasía literaria que descubre en los nombres, en su historia, en la gramática, en los usos de las palabras y las reglas que las ordenan, un estrato narrativo más.

—¿Qué leías?

—En *Ultima hora*, el recuadro sobre *La guerra al cerdo*.

—¿La guerra al cerdo? —repitió Vidal.

—Yo pregunto —dijo Arévalo— ¿por qué *al cerdo*?

—Ese *al* me parece incorrecto — opinó Rey.

—No, hombre —protestó Arévalo—. Pregunto por qué ponen *cerdo*. Este pueblo no es consecuente en nada, ni siquiera en el uso de las palabras. Siempre dijimos *chancho*.

—Basta el capricho de un periodista y todo el país hablará de la guerra *al cerdo*¹⁶.

La dramatización del lenguaje por el lenguaje funda una poética del relato, atraviesa los diferentes planos de la lectura a partir de una hermenéuti-

¹⁴ A. Bioy Casares. «El lado de la sombra». Historias fantásticas. Emecé. Buenos Aires, 1972. P. 203.

¹⁵ Alain Rey. *Le Robert*. Dictionnaire historique de la langue française. *Dictionnaires Le Robert*. Paris, 1992.

¹⁶ *La guerra del cerdo*, p. 101.

ca que administra el secreto de la universalidad, favorecido por el arquetipo de Fausto y sus alternativas rioplatenses. Son numerosas las narraciones de Bioy que ocurren en la región y, sobre todo, confieren al Uruguay la extraterritorialidad desde donde es posible alcanzar un espacio literario apto para apartar la situación de las circunstancias particulares. Se pueden conjeturar varias razones que justificarían la elección de este país de cercanías —como ha sido definido— para radicar historias que ocurren en una jurisdicción extranjera y al mismo tiempo familiar, ni ajena ni propia, explicando en parte el hábito de Bioy de abreviar la denominación constitucional de la histórica Banda Oriental en la «otra Banda», como quien dijera «otro mundo», pero sin que el entorno doméstico menoscabe la dimensión escatológica que connota.

La minuciosidad histórica y geográfica de la diégesis, las divergencias políticas, la prohibición de realizar viajes al Uruguay por Perón, el ambiente de Montevideo, Pocitos, el Teatro Solís, el restorán El Aguila, y otros sitios tan legendarios como hoy deslustrados en esta tierra de entreveros, introduce, inesperadamente, un marco algo vago que borra las huellas realistas de la descripción, favoreciendo la atmósfera fantástica de «Ad porcocos». En latín, la cita bíblica, literal, la cita amorosa, el encuentro con Perla, su palidez candorosa, la representación de *Fausto*, la seducción: «Perla es Perla, naturalmente, y para designarla cualquier otro nombre resultaría ridículo»¹⁷. Valiéndose de la coartada transidiomática desde el griego, que pasa de margaritas a perlas, identifica a Margarita, el personaje trágico, con la bella mujer del cuento. Dentro y fuera del escenario la trama se estrecha en un mismo drama; es el mismo el nombre de la joven, el ultraje de su pureza, el mismo, la música y el mito acercan los episodios desde un pasado que estremece las fronteras de una obra o más, en una y otra lengua, borrando las distancias entre mundos que se acercan y apartan alternativamente, entre el autor y un lector que pasa de cerdos a chanchos a puercos, con la misma facilidad con que pasa las páginas.

¿Son estrategias literarias que procuran alcanzar la unidad de una lengua adánica edénica? ¿Son operaciones de una arqueología que exhuma reliquias de una imaginación dispersa? ¿búsquedas destinadas a restaurar las partes de una vasija estrellada? ¿la fractura de un símbolo quebrado en dos? ¿los fragmentos de un cáliz ancestral? O, por una poética de los nombres, restituir las segmentaciones idiomáticas, reunir las diferentes especies, superar la expulsión y el castigo, reivindicando el paraíso perdido, donde el amor y el conocimiento no se diferenciaban.

¹⁷ A. Bioy Casares. *Ibidem*, P. 167

No habría que reducir su invención a inventario ni a lista su imaginación pero, si fuera necesario emblematizar un animal entre otros, sería el cerdo; si fueran máscaras, las del diablo; una ocupación siniestra, la medicina; una doble obsesión: el devenir, la muerte; otra obsesión: el envejecimiento; un objeto ominoso: el reloj; un lugar: el cine, un no-lugar: el cine; una invención total: el cine; una máquina: de sueños.

El cine es el *topos* ideal de Bioy, el asunto y el lugar dilectos, el lugar común de sus desvelos lúcidos y de sus ensueños. Bioy «vivía yendo» al cine; ahí anhelaba morir para que la muerte se acabara, como se acaba la vida o se acaba un filme que se reinicia en la próxima proyección o se reanima en una nueva copia. En la obra de Bioy, el pacto de Fausto es una variante del pacto del cine donde ya son legiones los doctores que, a la manera maligna de los científicos que consentía el expresionismo alemán, siguen inventando anatomías macabras, híbridos y simulacros: hombres, animales y máquinas, que superan o suspenden las limitaciones de los sentidos y la coacción de las circunstancias.

No fue difícil ni intencional evitar mencionar a Borges y su obra. Sin embargo, como quien traza un contorno guiado por puntos que definen un dibujo armado y sorprendente al mismo tiempo, la lectura fue bordeando el silencio de esa ausencia. Desde el hueco, en contraste, su figura filtró al trasluz, la alteridad de una identidad cruzada. Según una oscilación previsible, Borges –el otro o el mismo– es, sin duda, el otro de Bioy, una alternativa que asigna a su obra el estatuto no-Borges, del que ninguno de los dos reniega. Entre ambos, entrambas obras, se reúnen los dos fragmentos del símbolo y aunque el nombre sea un oprobio –es Aristófanes quien lo dice– el ajuste de las mitades celebra la perfección de una unidad que, no sólo para los griegos, precede a la vanidad y al castigo.

Salvo reflexionando sobre la poesía gauchesca, Borges no menciona a Fausto. Tampoco registra la parafernalia del pacto: ni margaritas, ni relojes, ni cerdos, ni cine, ni máquinas, ni médicos, ni diablos, ni tantas mujeres, ni deseo de inmortalidad, raramente el amor. Si bien en la lengua perfecta de las Sagradas Escrituras el amor no se distingue del conocimiento, la práctica de la significación tiende a disociar los conceptos; el uso los separa. *Yâda*¹⁸, el verbo bíblico, contrajo, en cambio, ambas disposiciones del espíritu y del cuerpo, la misma tentación a concebir, que es procrear y

¹⁸ «L'homme connut Ève, sa femme». «Le verbe *yâda*, «savoir, connaître», est régulièrement employé pour signifier les rapports sexuels, tant en parlant de l'homme (versets 17, 25; XXIV, 16; XXXVIII, 26, etc.) que de la femme (...). Même expression dans les autres langues sémitiques, avec des verbes signifiant «connaître». L'initiation à un acte enveloppé de mystère nous semble à l'origine de cet emploi du verbe «connaître». «Genèse». La Bible. Ancien Testament. NRF. Gallimard: Paris, 1956. P. 12.

abstraer, concepción y concepto. En el imaginario de Bioy, el arquetipo de Fausto es sobre todo cinematográfico; en su galería se recortan claras las escenografías nevadas del *Faust* de Murnau, la blancura de «amor»: *Liebe*, ilumina la salvación de los amantes con la imagen mágica de la palabra con que termina el filme.

Es conocida la intensidad del vínculo intelectual y amistoso que unía a Borges y Bioy. Las frecuentes tareas literarias compartidas, sus aciertos, las señas de complicidad que se entrecruzan de uno a otro texto, justifican esa asociación inextricable que muestra la sobreimpresión de las fotografías de Borges y Bioy, como la imagen de una sola persona. Descubriendo el juego de sus nombres propios, y a fin de indiferenciarlos, Rodríguez Monegal había denominado «Biorges» al híbrido paradigmático que la ocurrencia fotográfica pone en evidencia¹⁹.

El amor de Bioy Casares en busca del *amor* se aproxima, en profundidad, al conocimiento de Borges en busca del *conocimiento*, y devienen, en ambos, pura amistad. A propósito de su biógrafo, Borges resalta el sentimiento que los unía: «La amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor.(...) En el *Fausto* de Estanislao del Campo, ¿qué importa la parodia de la ópera? absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los dos aparceros»²⁰. La cita es apropiada y, no sería redundante confirmarla: «Quiero ser recordado menos como poeta que como amigo»²¹.

¹⁹ Emir Rodríguez Monegal. *Borgès. Écrivains de toujours/Seuil. Paris, 1970. P. 178 y 181.*

²⁰ Jorge Luis Borges. «Borges y Emir». *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América. Montevideo, 1987.*

²¹ J. L. Borges. «Una oración». *Elogio de la sombra. Emecé: Buenos Aires, 1960.*