

El antólogo como autor. Sobre *Libro del cielo y del infierno* de Borges y Bioy

Lucas Martín Adur Nobile

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Resumen

Nuestro trabajo se enmarca en una investigación colectiva más amplia, el Proyecto de Investigación Plurianual de Conicet “Antologías argentinas: intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario”. En esta ponencia nos proponemos explorar una de las hipótesis de partida del mencionado proyecto: el antólogo se construye no sólo como un “superlector”, capaz de dirigir las lecturas de los demás (Guillén 1985) sino también como sujeto autoral, creador. Una antología, por lo tanto, podría leerse como “obra” artística.

Examinaremos las modalidades de presencia de este sujeto autoral a partir del análisis de *Libro del cielo y del infierno*, antología compilada por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges publicada en 1960. Esta obra constituye un caso privilegiado para rastrear la faceta “creativa” del trabajo del antólogo, en tanto las operaciones que realizan Borges y Bioy exceden con mucho la mera selección y compilación del material.

Estudiaremos tres operaciones realizadas por los antólogos, con especial atención a los efectos estéticos que estas producen. En primer lugar, el recorte y el montaje de fragmentos que, si bien puede considerarse procedimientos básicos de cualquier antología, adquieren en *Libro del cielo y del infierno* matices que merecen ser considerados. Por otra parte, nos detendremos en los títulos con los que los antólogos introducen los fragmentos seleccionados. Por último, relevaremos la inclusión en la obra de numerosos textos de los propios antólogos presentados bajo atribuciones falsas.

Esperamos demostrar que *Libro...* constituye una suerte de “caso límite” que desestabiliza el género antología, convirtiendo a los antólogos en verdaderos autores.

Palabras clave

Borges – Bioy Casares – Antología – Operaciones autorales - Apócrifos

El presente trabajo se enmarca en un proyecto más amplio de investigación colectiva sobre antologías en la literatura argentina (PIP-Conicet: "Antologías argentinas: intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario"). Particularmente, constituye una exploración, a partir de un caso concreto, de una de las hipótesis de partida de esta investigación, a saber: la de que el antologador se construye no sólo como "superlector" capaz de dirigir las lecturas de los demás (Guillén 1985) sino también como sujeto autoral y, por lo tanto, la antología puede leerse como unidad estética en sí misma.

Ya Alfonso Reyes, en su "Teoría de la antología" (artículo que parece de referencia obligada para cualquier crítico hispanoamericano que aborde este género) señalaba que las antologías, en particular las que él consideraba regidas por la "libre afición" del seleccionador podían alcanzar la "temperatura de creación" (Reyes 2004:127). Vera Méndez desarrolla esta afirmación, sosteniendo que en Reyes se formula por primera vez

una intervención sobre el hecho antológico como un ejercicio de *creación*, porque el antólogo no es un mero coleccionista de textos, sino quien lee, desde una posición crítica, una serie de textos, que son elegidos e individualizados de entre lo diverso, para alojarlos en una forma nueva que llamamos antología, donde múltiples textos son vistos en su conjunto como un único texto (2005:2)

Sin embargo, ninguno de estos críticos se detiene a examinar concretamente de qué modo puede leerse en las antologías la presencia del antólogo como autor-creativo, más allá del hecho de que sus preferencias estéticas se traduzcan en la selección. Nos proponemos aquí estudiar esta cuestión a partir del análisis de *Libro del cielo y del infierno*, antología compilada por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges publicada en 1960.¹ Entendemos que esta obra constituye un caso privilegiado para observar las operaciones de los antologadores y sus efectos estéticos, en tanto estas son numerosas y aparecen puestas en primer plano.

Relevaremos tres formas de intervención que, sostenemos, exceden la mera selección. En primer lugar, el recorte y el montaje, que pueden considerarse presentes en la confección de cualquier antología pero que adquieren en *Libro del cielo y del infierno* matices singulares; por otra parte, la creación de paratextos *ad hoc* para titular los fragmentos seleccionados; por último, la inclusión de textos de los propios antologadores, presentados bajo atribuciones falsas.

¹ Para este trabajo manejamos la edición de Sur de 1975. Las referencias a este libro se harán indicando únicamente número de página.

Brevísima historia del texto

Desde su prólogo, fechado en diciembre de 1959, el *Libro del cielo y del infierno* (1960)² se presenta como una segunda versión, más breve y con distintos criterios, de un texto que no llegó a publicarse:

Este libro es la reencarnación de otro más extenso, más lento y acaso menos exigente que hace años compilamos: algo de resignada biblioteca o de archivo impersonal había en él: cada uno de los diversos libros sagrados que la humanidad ha compuesto nos había legado una considerable cuota de páginas; felizmente aquella obra nunca se publicó (7).

En efecto, de acuerdo al diario de Bioy Casares, los antólogos habían comenzado a trabajar en el proyecto hacia 1945 o 1946. Se trataba de un volumen mucho más extenso (unas mil páginas) que habían entregado a Antonio Zamora para que lo publique en su editorial Claridad (Bioy 2006:471). Pese a haber pagado un anticipo por el material, Zamora nunca lo publicó y Borges y Bioy decidieron elaborar una segunda versión para publicar en *Sur*: “sobre la base primitiva, hemos realizado una selección nueva, suprimiendo los textos más extensos y agregando muchos textos breves” (Bioy 2006:471). Una primera versión de este “nuevo” texto estaba, aparentemente, preparada hacia 1953 (Bioy 2006:84, 156). Sin embargo, la obra no se publica y los antologadores siguen trabajando en ella entre 1956 y 1960 (Bioy 2006:232, 281-282, 355,366, 390). El libro se editará finalmente en la editorial *Sur* en 1960. Si bien no alcanzará la notoriedad que, años atrás, habían logrado la *Antología de la literatura fantástica argentina* (1940) y las series de *Los mejores cuentos policiales* (1943, 1951), el *Libro del cielo y del infierno* conocerá algunas reediciones (Edhasa 1971, *Sur* 1975).

Más allá de los avatares editoriales (que aquí no podemos rastrear en detalle) queremos destacar dos elementos. En primer lugar que, al diferenciar las dos versiones, los antólogos califican la primera de “archivo impersonal” (7). Implícitamente entonces, están subrayando el carácter “personal” o “autoral” de esta nueva selección, en el que enseguida nos detendremos. Por otra parte interesa señalar que estamos, como declaran Borges y Bioy, ante una antología en segundo grado, la antología de

² Es necesaria quizás una brevísima referencia al título de la obra. Aunque la palabra “antología” no figure, es evidente que *Libro del cielo y del infierno* pertenece al género y de este modo se refieren al texto los propios antólogos en el prólogo (“Una antología como esta...”, 7). Como ha señalado Agudelo Ochoa, “son muchas las obras de carácter antológico que no tienen en su título la palabra antología, y no por ello dejan de serlo” (2005:142)

una antología. Es probable que al generar un nuevo texto, más breve, en base a un material que ya habían seleccionado previamente la labor propiamente “antológica” de recopilación y elección del material cediera espacio (en el trabajo de los autores) a otras tareas más “creativas”.

Recorte y montaje

El recorte y el montaje son, desde luego, características propias de cualquier antología. Sin embargo, en esta en particular, estas operaciones quedan puestas en una suerte de primer plano. Al hablar de “recorte” nos referimos al hecho de que la inmensa mayoría de los textos están aquí presentados de modo fragmentario e incompleto. Más que ante una antología de obras, estamos ante una de versos, párrafos, incluso oraciones sueltas.³ Naturalmente, incluir fragmentos de textos extensos es una práctica frecuente en muchísimas otras antologías de prosa o verso. Sin embargo, en la mayoría de las antologías, los recortes se hacen intentando preservar cierta unidad autónoma de sentido en los textos seleccionados. Lo que se selecciona es una escena, una descripción, una parte de un poema que, en alguna medida, puede leerse como un todo. En *Libro del cielo y del infierno*, por el contrario, este recurso aparece llevado a un extremo de tal modo que el carácter fragmentario, “recortado”, de la selección se vuelve inmediatamente perceptible para el lector. Cerca de un cuarto de los textos seleccionados constan de sólo una o dos oraciones.⁴ Así, por mencionar unos pocos ejemplos,

En el cielo, me gustaría participar a veces en una guerra, en una batalla
 (“Habla un soldado”, 13)

Donde ella estaba, estaba el Edén (“Epitafio de Eva, por Adán”, 26)

Del paraíso no puedo hablar, porque no estuve ahí (“El testigo”, 43)

Como queda claro en estos ejemplos, el recorte está hecho aquí de modo tal que sea notorio. El lector no puede sumergirse en la lectura de estos fragmentos como si fueran un todo, debe presuponer que existe un cotexto que enmarca estas frases y

³ Se trata de un rasgo que, en cierto sentido, puede también percibirse en la labor crítica de Borges. En un artículo polémico Castellani (1999) acusa a Borges de sufrir “agorafobia literaria”, una suerte de temor a los espacios abiertos de la literatura, a los grandes autores y a las grandes obras. Borges, señala Castellani, procede como si de una gran obra rescatara sólo alguna escena, verso o detalle nimio, esos son los objetos de su lectura crítica. Entendemos que esto puede extenderse a su labor como antólogo.

⁴ Es decir, más de una cuarentena de los 190 textos elegidos.

que queda fuera. Debe suponer, por tanto, un antólogo que selecciona y deshecha. En alguna ocasión, la supresión del cotexto es explícita. Así en el fragmento (apócrifo) “La alucinación de la muerte”, el abrupto final donde una oración queda cortada por los puntos suspensivos, dejando una idea a medio enunciar, indican, al explicitar el carácter incompleto del fragmento, el lugar del antólogo:

Para los que están en el Paraíso esa fantasmagoría -no menos real que el mundo de los vivos- es dócil; estar en el Infierno es padecerla en ilusoria impotencia, como en los sueños.

Finalmente, dejamos el tejer de los recuerdos, y... (31)

Algo análogo a lo que afirmamos con respecto al recorte podemos afirmarlo sobre el montaje. Se trata, desde luego, de una operación prácticamente connatural a las analogías: al organizarse en una nueva obra, sea cual sea el nuevo orden en que ingresen, los textos o fragmentos seleccionados adquieren nuevos efectos de sentido, que pueden estar intencionalmente direccionados por él o los antólogos (indicados por ejemplo por subtítulos o partes en la antología, por la agrupación de textos de temática o estilo afín o contrapuesto, etc.).

En *Libro del Cielo y del Infierno*, el montaje parece también puesto en primer plano de modo que genere efectos de sentido fácilmente reconocibles. La coexistencia de textos de los orígenes más diversos, tanto en términos de tipos discursivos (literatura, teología, memorias, biografías, manuales, libros sagrados, etc) como en cuanto a la variedad de tradiciones religiosas que pueden encontrarse compendiadas (fundamentalmente, cristiana, judía, musulmana y budista) parece imponer al lector la tarea de establecer relaciones entre ellos. La brevedad de muchos de los textos elegidos, invita también a leerlos formando series, especialmente cuando aparecen sucesivamente. En ocasiones la relación es directamente indicada desde los paratextos (ver *infra*). Así por ejemplo, encontramos los dos fragmentos siguientes:

EL LUGAR DEL HIJO

¿Qué puede importarme mi salvación si mi hijo está en el fuego?

Tennyson, Rizpah (1880)

EL LUGAR DEL PADRE

Dichoso el hijo que tiene a su padre en el Infierno.

Proverbio genovés (citado por Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*)
(26)

Es evidente que el efecto de contraste entre los dos textos citados es intencional y es, por decirlo así, una novedad de la antología. Al conectar esas dos fuentes, Borges y Bioy generan un efecto de sentido original, que no corresponde a ninguno de los dos textos elegidos.⁵

Como hemos dicho, el recorte y el montaje son dos operaciones básicas que pueden rastrearse prácticamente en cualquier antología. Pero, en muchos casos, los antólogos se ocupan de “invisibilizar” sus operaciones de recorte, compilando textos completos o fragmentos con cierta unidad y autonomía. En cuanto al inevitable montaje, muchos antólogos se ocupan de justificar paratextualmente el orden en que presentan los textos: ordenamiento cronológico o alfabético de los autores seleccionados, organización temática o por corrientes estéticas, etc. De este modo los efectos de la superposición y secuenciación de textos no parecen responder tanto a un acto “creativo” de los autores de la antología sino a criterios más o menos convencionales y objetivables.

En *Libro del cielo y del infierno*, el recorte y el montaje aparecen exhibidos en primer plano.⁶ Los fragmentos (especialmente los más breves) no permiten una lectura autónoma y recuerdan todo el tiempo a los lectores la existencia de un autor-lector que ha realizado la selección y ubicado el texto en una serie. Pese a lo afirmado en el prólogo (“Tal vez nuestro volumen deje entrever la milenaria evolución de los conceptos de cielo y de infierno...”, 7), la organización no responde a un orden cronológico (en una misma página pueden sucederse fragmentos del siglo XIX, del XX y del XVII) ni temático (los textos sobre cielo e infierno aparecen alternados). El orden en que se presentan las distintas fuentes parece arbitrario, lo que, de nuevo, pone en primer plano la existencia de los antólogos como autores que “creativamente” componen una obra con la obra de los otros.

Poniendo títulos

Gerard Genette fue uno de los primeros críticos que llamó la atención sobre la importancia de lo que él proponía denominar “paratextos”: títulos, subtítulos, prólogos,

⁵ De un modo similar, podría pensarse en la relación implícita que se establece entre dos fragmentos que no están sucesivos (aunque sí relativamente cercanos): “Un melancólico” (“Suprimid el temor del infierno y suprimiréis la fe del cristiano”, 52) y “Un esperanzado” (¡Oh bienaventurado purgatorio!, 54)

⁶ De más está decir que esta singularidad no es exclusiva de *Libro del Cielo y del Infierno*. Puede detectarse en muchas otras antologías, de los mismos autores y de otros. Se trata simplemente de un caso que elegimos para mostrar un fenómeno de alcance más amplio.

epígrafes, dedicatorias... La importancia de estos umbrales de transición y transacción no puede ser sobreestimada. Como sintetiza Genette, “¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*? (2001:8).

En *Libro del cielo y del infierno*, cada fragmento antologado es precedido por un título. En la mayoría de las antologías, las piezas elegidas aparecen encabezadas por el nombre de su autor o por su título original. En la obra que nos ocupa, esta información, aparece consignada al final de cada fragmento, con una fuente más pequeña. Los títulos de *Libro del cielo y del infierno* no consisten entonces en esa información “objetiva” sino que son creaciones originales de Borges y Bioy.⁷ Si del recorte y el montaje afirmamos que eran operaciones típicas de la labor antológica, que en este libro estaban puestas en primer plano, debemos decir que la creación de títulos originales para los fragmentos es una práctica menos recurrente (lo que no quiere decir, desde luego, que sea una característica exclusiva de esta antología).

Estos títulos funcionan con respecto a los textos que anteceden de modos muy diversos. En algunos casos los títulos pueden considerarse como descriptivos con respecto a su contenido. Así por ejemplo “Un paladín entra en el paraíso” (15, fragmento de *La Chanson de Roland*), “Catálogo de infiernos” (56-ss, tomados de una *Historia universal*) o “Los cuatro dioses del cielo según los chinos” (124).

En otros casos, el título repone información necesaria para la comprensión del fragmento, para que este cobre sentido: “Habla un soldado” (13), “Epitafio de Eva, por Adán” (26), “Un hombre a una mujer” (25, de Robert Browning), “Habla Satanás” (27, del *Paradise Lost* de Milton) o “Después del juicio” (77, con pasajes del *Apocalipsis*).

Otros títulos destacan un determinado aspecto del texto seleccionado, orientando de ese modo la lectura. Es el caso, por ejemplo, de “Los cinco mensajeros” (38), “Las formas del infierno” (39) y “Respetemos al clero” (28-29). En el primer caso, el fragmento se refiere a lo que acontece a los justos y a los impíos “a través de las cinco regiones de la transmigración”, pero el título se enfoca en la mención que hace el rey Yama a “los cinco mensajeros que envían los dioses para prevenir al hombre”. De modo similar, el fragmento de Swedenborg que Borges y Bioy titulan “Las formas del infierno” se refiere fundamentalmente a los rostros y la apariencia de los réprobos. El título, sin embargo, destaca la mención que se desliza en el último párrafo, acerca de que “la forma universal del infierno” es “la figura del Diablo” (39). En cuanto a “Respetemos al clero”, aquí la focalización es más sutil. El fragmento enumera los castigos que esperan a quienes “desdeñen este Sûtra o se mofen de un sacerdote” (28), pero el título sólo destaca esta segunda falta. Contiene, además, una clara ironía y parece jugar con las expectativas de lectores. En un país de tradición católica como el nuestro, la frase “respetemos al clero” hace pensar en primer lugar en los ministros de la Iglesia Católica, pero la lectura del fragmento nos traslada inmediatamente a otro marco cultural.

⁷ Existen unas pocas excepciones donde los fragmentos llevan el título del texto del que han sido tomados: “Mi cielo” (poema de Unamuno, 14), “El centro del infierno” (fragmento de un cuento de H. Murena, 42)

En muchos casos, sin embargo, el título no se limita a enfocar un aspecto del texto en desmedro de otros sino que implica, de distintos modos, una novedad, un suplemento con respecto al fragmento seleccionado, que genera efectos de sentido distintos (y a veces opuestos) a los que este tenía en su contexto original. Así por ejemplo, en “Las naves del infierno”: “Para los negros de Benín, el Infierno estaba en el mar: desde el mar arribaban a Benín los navíos de los negreros” (27). La imagen de “naves del infierno” no está en el texto (al menos en el fragmento recortado). Es el título, entonces, el que extiende la analogía esclavitud/infierno, generando una imagen nueva.

La importancia “creativa” de los paratextos de Borges y Bioy se percibe aún más claramente en los títulos que trabajan con la ironía o el humor, desviando el sentido de los fragmentos antologados. En algunos casos consiste en utilizar términos que provienen de campos semánticos distintos a los que corresponden a los textos, así “Aurea mediocritas”, que atribuye a Malherbe la afirmación “He vivido como todos, quiero morir como todos, quiero ir donde van todos.” (30). También “Día franco”, un fragmento (apócrifo) sobre el hecho de que los condenados tienen permiso para salir del infierno los domingos. Algunos títulos contribuyen a volver humorísticos textos que, de otro modo no lo serían (o no tan evidentemente): las bendiciones del *Atharva-Veda*, “Que haya para ti en el Cielo charcas de manteca y ríos de miel, de licores, de leche, de agua y de natas...” se titulan “Un cielo nutritivo” (99), un fragmento sobre que Seth confundió el paraíso con un incendio, debido a su esplendor aparece como “Notable error de un bienaventurado” (108); la declaración de León Bloy “No concibo el Paraíso sin mi emperador” se presenta como “Un sectario” (120).

En otros casos, el título genera una expectativa de lectura que el texto defrauda. Así la cita bíblica “A su imagen y semejanza” (que se refiere a la relación entre Dios y el hombre) invierte su sentido al aplicarse al texto de Jenófanes donde este sostiene que “Si las vacas, los caballos y los leones tuvieran manos y con sus manos pudieran pintar y esculpir como los hombres, las vacas darían formas bovinas a los dioses, los caballos, formas equinas, y así los otros” (40). En “Camino de la perfección” se recomienda “Viva como quiera. No haga méritos, porque a lo mejor el tiro le sale por la culata” (123). En “La promesa del redentor” se recogen palabras de Jesús pero su “promesa” no es el Cielo o la redención si no el infierno.

¡Qué cuadro, mi querido Teófito! ¿Podéis contemplarlo sin temblar? Sin embargo, nada es más cierto: es Jesucristo quien ha pintado estos horribles tormentos que esperan a los réprobos. Sería acusar de mentira a la Verdad misma, sospechar que hay alguna exageración en esas descripciones tan claras y precisas que nada puede oscurecer. Es él quien pronunció contra los réprobos esta formidable sentencia: «Alejaos de mí, malditos, id al fuego eterno, que ha sido preparado para el Diablo y para sus Angeles.» Es El quien nos habla de las lágrimas infructuosas y del inútil rechinar de los dientes de los condenados. Es él quien pone entre Lázaro y el rico un abismo infranqueable, y quien hace que Abraham

niegue, a ese infeliz sumido en las llamas, una gota de agua. Es él quien promete que el fuego del Infierno no se apagará y que el gusano que roe a los condenados no morirá nunca (36).

En este caso, la elección del título conlleva también una clara intención polémica. Recordemos que la noción de infierno como “establecimiento penal”, “castigo”, había sido rechazada por Borges en diversas ocasiones. En este mismo sentido pueden pensarse la elección de fragmentos como “Inquilino único” (123) o “Su inventor” (121), que enfatizan la contradicción de un Dios supuestamente bondadoso, pero capaz de crear el infierno.

Otros títulos parecen enfatizar el carácter cómico, cercano al chiste, que tienen algunos fragmentos. Así, por ejemplo:

APLICACIÓN

Mi abuela, muy enferma, estaba leyendo. *Hace bien*, dijo Alexander Schulz, *estudia, se prepara para el Cielo*. (100)

UN CABALLO COMO DIOS MANDA

Un árabe encontró al Profeta y le dijo: «¡Oh, Apóstol de Dios! Me gustan los caballos. ¿Hay caballos en el Paraíso?» El Profeta respondió: «Si vas al Paraíso, tendrás un caballo con alas, y lo montarás e irás donde quieras.» El árabe replicó: «Los caballos que me gustan no tienen alas.» (51)

SE DABA SU LUGAR

Andrea, la sirvienta, está preocupada.

-En el Socorro -explicó- el Padre nos dijo que hay otra vida. Si uno supiera, señora, que le va a tocar una casa buena, como ésta, en que la tratan a una con consideración, no me importaría, pero francamente trabajar allá con desconocidos, con déspotas que abusan del pobre... (124)

Los ejemplos podrían multiplicarse aún más. Lo que nos interesa destacar es, simplemente, que los títulos dados por los antólogos a los fragmentos compilados exceden con mucho lo descriptivo o informativo. No se trata de la labor de eruditos o

“superlectores”. La confección de los paratextos del *Libro del Cielo y del Infierno* constituye una operación que solo puede describirse como creativa.

El juego de las atribuciones falsas

En septiembre de 1960 Bioy Casares anota en su diario:

Corregimos [junto a Borges] pruebas del *Libro del cielo y del infierno*; ponemos fechas, al pie de los textos. Libro apócrifo, potencial y acaso entretenido: *El juego de las atribuciones falsas o Autores y libros apócrifos, en la obra de Borges y Bioy*. (2006:686).

En efecto, en la antología, son numerosos los textos que pueden considerarse como creaciones originales de Borges y/o Bioy y aparecen como atribuidos a otros autores. “Aplicación” se atribuye a George Loring Frost, escritor que ya aparecía en la *Antología de la literatura fantástica* (Bioy Casares, Borges y Ocampo, 1940) como autor de “Un creyente”. Hay cierto consenso crítico acerca de que se trata de una invención borgeana, quien atribuyó a este supuesto inglés sus mismas iniciales.⁸ El texto incluido en *Libro del cielo y del infierno* menciona además a un “Alejandro Schulz”, clara alusión a Xul Solar (Alejandro Schulz). El juego con respecto a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) es aún más significativo en el fragmento “La alucinación de la muerte” (31, ver *supra*). El texto, probablemente compuesto por los mismos antólogos, está atribuido a Enoch Soames, un escritor ficticio, personaje del cuento homónimo de Max Beerbohm que Borges, Bioy y Silvina Ocampo incluyeron en la antología de 1940. La obra mencionada, *Negations*, es una de las que Beerbohm atribuye a su imaginario artista. La inclusión de Frost y Soames son un guiño para los lectores de la *Antología de la literatura fantástica*, pero también un modo oblicuo de hacer tambalear el género, al incluir piezas originales e inéditas. Volveremos sobre esto.

Otro de los fragmentos que citamos, “Se daba su lugar” (124), atribuido a una tal Rita Acevedo de Zaldumbide, reescribe en realidad una conversación de Leonor Acevedo (madre de Borges) que Bioy había consignado en su diario en febrero de

⁸ “George Loring Frost es un caso claro de autor apócrifo. Tanto su cita “Un creyente” de una supuesta obra *Memorabilia*, como la que más tarde Borges incluirá en *Libro del Cielo y del Infierno*, bajo ese nombre inglés y como perteneciente a otra supuesta obra, *The mundial*, ya antes provista por la bibliografía que Borges se encarga de fabricar para ese Frost, pueden muy bien ser originales suyas, de Borges, ya que George L. corresponde exactamente a sus iniciales” (Ferrer 1971:179)

1950.⁹ “Facsimiles” (125) es, según consta en el diario, un texto escrito en colaboración, expresamente para la antología: “Escribimos, para el *Libro del cielo y del infierno*, ‘Facsimiles’, que atribuimos a ‘P. Zaleski, *bouquiniste de la Seine*’.” (Bioy 2006:689). En otros casos, los autores no crean un texto original sino que “intervienen” la fuente seleccionada. Según consta en el diario de Bioy Casares, eso fue lo que ocurrió con el fragmento que titularon “Un caballo como Dios manda”

Después de comer busco, en el *Dictionary of Islam* de Hugues, textos que puedan servirnos para el *Libro del cielo y del infierno*. Entre otros, leo: “Un árabe encontró al Profeta y le dijo: “¡Oh, Apóstol de Dios! Me gustan los caballos ¿Hay caballos en el Paraíso? El Profeta respondió: “Si vas al Paraíso tendrás un caballo con alas, y lo montarás e irás donde quieras”. Propongo que agreguemos “El árabe replicó: ‘Los caballos que me gustan no tienen alas’. Así lo hacemos. (Bioy 2006:277)

No sólo los textos sino los autores a los que estos se atribuyen son objeto de un trabajo creativo. Hemos visto ya los juegos con las iniciales de Frost y Borges y la coincidencia entre el apellido de Rita Acevedo con el de la madre de Borges. En su diario Bioy registra que el texto “La redención por una fórmula” (122), “un absurdo pasaje musulmán, sobre el mejor medio para obtener el perdón de los pecados y la recompensa del cielo” (Bioy 2006:386) habían pensado, a propuesta de Borges, en atribuirlo a “algún comunista a quien tengamos rabia” (2006:386). Al día siguiente deciden cambiar y el texto aparece finalmente firmado por “J.M. de Ripalda”. Jerónimo Martínez de Ripalda fue un sacerdote español, nacido en 1536, que llegó a ser rector del colegio de Salamanca. Su *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* (1591) obtuvo una gran difusión y fue objeto de decenas de ediciones (Díaz Díaz 1995:282). Atribuirle también un catecismo musulmán es, como afirma Borges (según el testimonio de Bioy) un modo, oblicuo y erudito, de ridiculizarlo:

Atribuimos el absurdo fragmento musulmán, “La redención por una fórmula” a J.M. de Ripalda, autor del *Catecismo*. Inventamos un *Catecismo de la fe musulmana*, que Ripalda habría publicado en Tetuán, un año después de haber publicado en España el católico. Borges: “No está mal. Ripalda aparecerá como un técnico de catecismos, a quien se le hace bueno el trabajo, y rápidamente muda de países para componer en cada uno un catecismo *al gusto*” (Bioy Casares 388).

⁹ “La madre de Borges hablaba de la otra vida con una sirvienta. LA SIRVIENTA: Es claro, la religión dice que hay otra vida. Pero no sabemos cómo es. (*En un tono de esperanza*) Si una pudiera seguir trabajando...” (Bioy 2006:47)

Como vemos, el *Libro del cielo y del infierno* es también una antología de las posibilidades de jugar con lo apócrifo: los autores atribuyen sus propios textos a autores inexistentes (como Acevedo de Saldumbide), a autores ficticios (Soames) o a autores reales (Rispalda), intervienen sobre los fragmentos y sobre las fuentes. Esta proliferación de textos y atribuciones falsas parece exceder y poner en crisis los límites de lo que es una antología.

A modo de conclusión: desestabilizar el género

El recorte y el montaje, de los que Borges y Bioy hacen un uso especialmente creativo, son operaciones básicas de toda selección de textos. La creación de títulos *ad hoc* es menos frecuente, pero sin embargo pueden encontrarse otros casos y, en última instancia, su diferencia con respecto a las funciones que habitualmente competen a los antólogos es de grado. Pero las atribuciones falsas y la inclusión de textos compuestos especialmente para la antología son operaciones que desestabilizan el género. Si este implica una serie de textos previos, sobre los que él o los antólogos operan una selección, ¿qué sucede aquí, donde una cantidad significativa de los fragmentos han sido creados por Borges y Bioy, pero se presentan como pertenecientes a fuentes preexistentes? Evidentemente de textos como “Aplicación” o “Día Franco” no puede decirse, con propiedad, que hayan sido “antologados” por los autores. Es notable además que Borges y Bioy parecen exhibir intencionadamente el carácter apócrifo de ciertos textos. Un lector atento puede percibir que “Enoch Soames” no es un escritor sino el personaje de un cuento (y, por lo tanto, no puede ser el verdadero autor del fragmento que se le atribuye) o que resulta poco verosímil que se hable de “los confines del paraíso” en un “*Informe sobre los feriados, elevado a la superioridad* (Bell Ville, F.C.C.A, 1908)”. De este modo, también el “juego de las atribuciones falsas” es evidenciado por los autores como una operación creativa. Podemos leer aquí un índice de que, sin declaraciones explícitas o programáticas, Borges y Bioy proponen en *Libro del cielo y del infierno* una ampliación del concepto de antología. No se trata simplemente de que los antólogos, “superlectores”, eligen y presentan textos de otros. La idea, muy borgeana, que parece subyacer al *Libro del cielo y del infierno* es que la lectura nunca es pasiva, es siempre activa y creativa. Leer un texto cualquiera es transformarlo. Una antología, por lo tanto, no se limita a reproducir textos sino que los recrea, puede incluso albergar textos “nuevos”, que los antólogos componen a la sombra de sus lecturas.

Sin duda, en este sentido, *Libro del cielo y del infierno* constituye un caso límite. El rol autoral-creativo de Borges y Bioy es innegable y fácilmente perceptible. En otras obras, el antólogo es mucho más discreto y sus huellas pueden estar disimuladas, invisibilizadas. Pero este caso límite puede permitirnos leer, en otras antologías más “tradicionales”, la modesta presencia del antólogo como autor, que no se limita a la mera selección. Sus huellas pueden percibirse también en el recorte que

efectúa sobre los textos, en el modo en que los organiza y superpone y en los paratextos con los que los presenta.

Bibliografía

- Agudelo Ochoa, Ana María (2005). "Aporte de las antologías y las selecciones a una historia de la literatura", *Lingüística y literatura* 49: 135-152.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*, Barcelona, Destino.
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo (1940). *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges (1975). *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires, Sur.
- Castellani, Leonardo (1999). "Inquisiciones y sombras teológicas". Martín Lafforgue (comp.) *Antiborges*, Buenos Aires, Vergara., p. 141-147.
- Díaz Díaz, Gonzalo (1995). *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ferrer, Manuel (1971). *Borges y la nada*, Londres, Tamesis Book Limited.
- Genette, Gerard (2001) *Umbrables*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Guillen, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- Reyes, Alfonso (2004) "Teoría de la antología". *La experiencia literaria*, México, FCE, pp. 135-140.
- Vera Méndez, Juan Domingo (2005). "Sobre la forma antológica y el canon literario", *Espéculo* 30, en línea: www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html