

Prólogo a *La invención de Morel. Plan de evasión. La trama celeste.*

Daniel Martino

I

Con ejemplar fervor literario, Adolfo Bioy Casares refleja en sus escritos asombradas nostalgias ante la variedad del mundo. Quienes cultivan la narrativa fantástica pasan de lo real a lo prodigioso: Bioy Casares enraiza profundamente en la realidad y sabe combinar, con prosa musical y severa, la descripción de caracteres y de ambientes sociales con un limpio problema policial. No busca la verdad del teólogo, acabada como un reloj; pudoroso en sus reparos, el sufrimiento ajeno le inspira demasiado respeto para intentar consolarlo. Eficaz en la disposición de sus bien graduados elementos, su obra crece en complejidad dentro de estrictos sistemas que no siempre proclama: en el ensayo de las múltiples posibilidades expresivas alcanza unidad e identidad.

La reiterada presencia de preocupaciones esenciales, referidas a la índole engañosa de la percepción y a la fragilidad de nuestras seguridades, otorga al conjunto un tono de sostenido escepticismo. Esto no implica, sin embargo, la resignada aceptación del desorden¹. Si Bioy Casares sugiere que «la vida es un juego que todos jugamos» y que tal vez no haya «nada de cosmos»², también afirma, con la incommovible fe del doctor Johnson en el poder de la razón³, que debe fundarse un nuevo tipo de orden sobre esa base caótica.

Su punto de vista, inmediato al de Hume, denuncia el *ingenuo* orden cotidiano como construcción simplificadora y simplista⁴, y postula otro, llamémoslo *escéptico*, que asume un universo complejo, inagotable como las muñecas rusas e inabarcable para la aprehensión humana. Este *orden escéptico* intenta responder al dilema de cómo obrar en un mundo precario, en el que las evidencias son dudosas y los resultados efímeros. Más allá del aspecto caótico del universo, propone Bioy Casares, puede establecerse ese orden a partir del reconocimiento de los límites de la razón. Superados éstos, sólo debe guiarnos el buen sentido, fruto de un acuerdo general entre las inteligencias que supone el ejercicio del

¹ «[C]reo —dice Bioy Casares— que estamos en un mundo que no entendemos. [...] Pero el esfuerzo que hagamos por entender[lo] [...] es [...] una de las buenas tareas que el hombre puede acometer, aunque —fatalmente— siento que será siempre insatisfactoria» [*Plural*, N° 55 (1976)]. «Insatisfactoria», para una voluntad de absoluto. Cf. PEZZONI, ENRIQUE, «Prólogo» a BIOY CASARES, *Adversos milagros*, p. 7.

² *Guirnalda con amores* (1959), libros IV y VIII, respectivamente. Ya en 1935, en *La nueva tormenta*, Bioy Casares había escrito que los hombres «saben que todo, aun la nada, conduce a nada», y que «la verdadera justificación de la empresa acometida es su valor de engaño para aguantar los momentos de la existencia».

³ Bioy Casares admite su tendencia a «remedar al doctor Johnson» [*Guirnalda con amores* (1959), libro II]: Johnson «piensa, o quiere pensar, que su cuerpo y su alma se mueven en un mundo ordenado» y revela «una tranquila y denodada confianza en los poderes del hombre, que eleva y mejora» [«Estudio preliminar» a *Ensayistas ingleses* (1948)]. Cf. GRIECO Y BAVIO, ALFREDO, «La crítica literaria de Adolfo Bioy Casares», p. 166.

⁴ Cf. (a) GRIECO Y BAVIO, *op. cit.*, pp. 154-5. (b) SCHØLLHAMMER, KARL E., «Mundos posibles e imposibles; Lo fantástico: Crisis de interpretación», pp. 202-4.

derecho a disentir.¹

Apoyado en falsas convicciones, el *orden ingenuo* conduce a la incomunicación y al aislamiento. Ajena al buen sentido, la conciencia ingenua no logra comprender al otro, al que tiene por mera proyección de sí misma. Para ella, como para aquel viejo caballero enfermo que «identificaba a todo el mundo con él», ponerse en lugar del interlocutor equivale a «caer en la anarquía»². Únicamente el respeto por el otro y el ánimo de comprenderlo que sustentan el *orden escéptico* pueden vencer la incomunicación, la soledad y la intolerancia.³

Dado que leyes concebidas para un ámbito reducido fracasan cuando *ingenuamente* se las pretende absolutas, no es difícil que un viaje o una presencia inesperada revelen la «grieta en la imperturbable realidad»⁴. Bioy Casares ha dicho que en el origen de la estructura de sus narraciones están los relatos que le contaba su madre, donde animales que «se alejaban de la madriguera, corrían peligro y, luego de penosas dificultades, volvían a la madriguera y a la seguridad».⁵ ¿Qué otra cosa es la madriguera sino el *orden ingenuo*: el grupo, el barrio, la patria?⁶

Los obstáculos para la lúcida construcción del *orden escéptico* son el imperio de la costumbre y el efecto perturbador de las pasiones —en especial la amorosa—. La costumbre debilita nuestra percepción; la pasión amorosa la altera⁷: ambas amenazan el adecuado ejercicio del criterio. Como consecuencia de esta opinión, en la obra de Bioy Casares el impulso hacia los temas fantásticos se entremezcla con otro hacia la cuidadosa, meditada e irónica crítica de costumbres y hacia el atento examen de las conductas pasionales. Estos impulsos paralelos y complementarios son manifestaciones de un único escepticismo.

¹ Bioy Casares ha ponderado los efectos de la inteligencia contra «los efectos de la pasión», que «nos están llevando a una situación caótica» [*Gente*, N° 511 (1975)]. Afirma que la inteligencia «nos da normas para todo, aun contra la maldad» [*Clarín*, 16 de diciembre de 1976]: es «una suerte de ética» [*Diario y fantasía*] (1982).

² *Guirnalda con amores* (1959), libros II y IV, respectivamente.

³ «Quiero creer —señala Bioy Casares— que [...] en cualquiera de mis libros el lector descubrirá que mi mayor preocupación es por los problemas del ser humano (la crueldad por falta de imaginación, la comunicación difícil, la inevitable soledad)» [*Hispanamérica*, N° 9 (1975)]. David Gallagher [«The novels and short stories of Adolfo Bioy Casares», *passim*] destaca la «insularidad» de los personajes de Bioy Casares, aunque erróneamente considera que esta «insularidad» significa que para Bioy Casares «*every human being would seem to be an island*» [p. 249]. Según Bioy Casares la «insularidad» —la soledad y el desencuentro— no es la condición *inevitable* de todo ser humano, sino de quienes procuran interpretar el mundo desde un orden ingenuo. Bioy Casares da un motivo adicional de su afición por lo insular: «Yo diría que isla es algo que pone [...] límites. Tiene que ver con el respeto a las unidades de tiempo, lugar y acción» [*Napenay*, N° 3 (1987)].

⁴ Por tanto, «*travel is prominent in his work, and his stories are very often set in [...] places where characters are forced to react outside their normal habitat*» [GALLAGHER, *op. cit.*, p. 248, n. 1].

⁵ «Aprendizaje» (1985), p. 277. Estos cuentos, explica Bioy Casares, «tienen algo que ver con mi modo de imaginar las cosas» [*Plural*, N° 55 (1976)], ya que «[s]iempre me gustó esa idea: la de correr peligro y tener la posibilidad de volver a un lugar seguro» [*Crisis*, N° 9 (1974)]. Cf. *Guirnalda con amores* (1959), libro VIII.

⁶ «[L]ocal groups [...] constitute islands, attempts to be shut off from the labyrinth or to settle for a convenient niche in it» [GALLAGHER, *op. cit.*, pp. 249-50].

⁷ Octavio Paz escribe [*Corriente alterna*, p. 49] que el amor es una «percepción lúcida» de la irrealidad del mundo. Desconoce así que para Bioy Casares ese sentimiento simboliza precisamente lo contrario: la escasa lucidez de nuestras percepciones.

También lo es su espontánea e irreprimible «tendencia a la ironía y al humor»¹: el escepticismo ante la importancia de nuestras acciones reclama el tono irónico, porque sólo la ironía corresponde a la descripción de los trabajos de quienes buscan perpetuarse en un mundo transitorio.

II

Según Bioy Casares, los «miedos de infancia ante lo que [le] parecía sobrenatural»² están en el origen de su afición por lo *fantástico*: sueños, espejos, fotografías, habrían sido primeros atisbos, en los que la duda se mezcló con el desasosiego, visceral o filosófico, ante el indescifrable cosmos.³ En este sentido, sus relatos fantásticos se inventarían «al borde de cosas que no comprendemos del todo» con el objeto de «aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad»⁴.

Fuera de estas intuitas perplejidades, no hay en sus escritos o declaraciones una definición precisa de lo que entiende por *fantástico* o por *literatura fantástica*⁵. En ocasiones, sostiene la existencia de un elemento fantástico «anterior a las letras»⁶, introducido en la literatura por «el afán de encontrar explicaciones a nuestro inexplicable universo»⁷ y como respuesta «al inmarcesible anhelo de oír cuentos».⁸ Así entendido, lo fantástico se vincularía directamente con la raíz de mitos, religiones y sistemas filosóficos. Forzando la definición, podríamos pensar que Bioy Casares asocia, no muy claramente, ese *miedo (asombro)* con el desasosiego de sus visiones infantiles.

En sus escasos textos dedicados al tema⁹, generosas enumeraciones reúnen confusa-

¹ *La Nación*, 14 de marzo de 1971. Cf. *Crisis*, N° 9 (1974).

² *Gente*, N° 223 (1969).

³ Bioy Casares observa que «de algún modo el miedo [...] que me provocan [los] sueños me perturba y me impulsa a escribir. De ahí que crea que el mundo fantástico, el mío por lo menos, esté vinculado a ellos» [*Plural*, N° 55 (1976)]. En *La estatua casera* (1936) anota que «creo escribir porque [...] a veces me entusiasmo con lo que voy descubriendo y siempre siento que es, como los sueños, alarmantemente huidizo». Sobre su fascinación por los espejos, cf. *Gente*, N° 511 (1975): «Siempre deseé llegar al interior de los espejos, me parecía que ese mundo —si se veía— tenía que existir». La visión del espejo de su madre fue su «primer y preferido ejemplo de lo fantástico, pues en él veía [...] algo inexistente: la sucesiva, vertiginosa repetición del cuarto» [*Memorias* (1994), p. 25]. Pasajes similares aparecen en cuentos de juventud: en «El suicida» [*17 disparos contra lo porvenir* (1933)] y en «Caos» [*Caos* (1934)]. Además, Bioy Casares recuerda haberse asombrado ante fotografías de difuntos: «veía una especie de anomalía en el hecho de que una persona hubiera muerto y que, sin embargo, estuviese ahí, en la fotografía, sonriendo» [*Gente*, N° 511 (1975)]. Cf. *Memorias* (1994), pp. 24-5.

⁴ *El Búho*, N° 5 (1963).

⁵ «[M]i definición de lo fantástico [...] no existe. Hablando de literatura, llamo fantástico a un hecho maravilloso, probablemente imposible, que admite (no siempre) una explicación lógica, o siquiera sofística» [Cuestionario de M. Snook, respondido en 1977].

⁶ «Prólogo» (1940) a la *Antología de la literatura fantástica*.

⁷ «Vorwort» a STRAUSFELD, MICHÍ (ed.), *Der rote Mond; Phantastische Erzählungen vom Rio de la Plata* (1988), pp. 7-8. Aquí y en adelante se citará como «Prólogo» a *Der rote Mond*, según la versión española incluida en MARTINO, DANIEL, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, pp. 193-5.

⁸ «Postdata» (1965) a la *Antología de la literatura fantástica*. Según Bioy Casares, el cuento fantástico «es el cuento por excelencia» [«Prólogo» a KOCIANCICH, VLADY, *La octava maravilla* (1982), p. 7].

⁹ El prólogo (1940) y los *addenda* (1965) a la *Antología de la literatura fantástica* y el prólogo (1988) a *Der*

mente mitos, narraciones maravillosas, fantasías metafísicas y relatos propios del género fantástico tal como se practicó desde el siglo XIX. «Los aparecidos –escribe en 1940– pueblan todas las literaturas»¹. Entre las «ficciones fantásticas» encuentran su lugar el *Zendavesta*, la *Biblia*, *Las Mil y una Noches* y los *precursores* europeos anteriores a la definitiva constitución del género en el siglo XIX. En 1987, esta hospitalidad acaba por equivaler al pleno desorden: según el prólogo a *Der rote Mond*, el elemento fantástico se halla

desde tiempos remotos, en todas las lenguas, en los más diversos géneros: en leyendas, en historias religiosas, en vidas de santos y de héroes, en baladas, en cuentos de hadas, en libros de caballería, en crónicas de viajes, en utopías, en distopías [...], en sátiras como *Los viajes de Gulliver* y, desde luego, en lo que hoy llamamos literatura fantástica y ciencia ficción.²

Si lo fantástico proviniera del asombro ante el caos cotidiano, no sorprendería que las ficciones fantásticas fueran «viejas como el miedo» ni que su consideración fuera amplia y hospitalaria. En el mismo prólogo de 1940, sin embargo, se establece que «como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés»³: Bioy Casares coincidiría entonces con quienes rechazan una interpretación antropológica de lo fantástico (como la que él parecía defender) y afirman que el género surge, en principio, con la crisis de las construcciones culturales del *orden ingenuo* occidental, hacia fines del siglo XVIII.

La dificultad radica en la aparente confusión bajo un mismo término de dos conceptos diferentes: el *miedo (asombro)* del hombre primitivo, inspirador de mitos y cosmogonías en los albores de la civilización, y el *miedo decorativo* suscitado por los relatos de Hoffmann, de Borges o del propio Bioy Casares. El *miedo (asombro)*, viejo como la Humanidad, se originaría en una perplejidad o asombro filosófico; a éste la voluntad ordenadora responde mediante la instauración del *orden ingenuo* (religiones, filosofías). El *miedo decorativo*, en cambio, es el objetivo de la poética específica del género surgido a fines del siglo XVIII y desarrollado durante el XIX, destinado al lector escéptico⁴. Entre ambos significados está implícita la idea del *precursor*: una vez constituido, el corpus genérico de lo fantástico proyecta su sombra hacia el pasado y convierte en *precursores* al conjunto de escritores occidentales de lo maravilloso (desde el infante Juan Manuel hasta Defoe y Swift), e incluso a textos religiosos o filosóficos, reducidos a repositorios de motivos para lo fantástico. Los mismos textos se deslizan así desde su carácter de respuestas ordenadoras al *miedo (asombro)* hacia el más modesto de temas para el *miedo decorativo*.

rote Mond.

¹ «Prólogo» (1940) a la *Antología de la literatura fantástica*.

² «Prólogo» (1988) a *Der rote Mond*, p. 194.

³ «Prólogo» (1940) a la *Antología de la literatura fantástica*. Cf. «Prólogo» (1988) a *Der rote Mond*, p. 194: «Entiendo que el epíteto “fantástico”, para designar el género, no aparece hasta los comienzos del siglo XIX».

⁴ Bioy Casares distingue entre uno y otro miedo, provocados por diferentes formas de *suspensión de la incredulidad*: «Naturalmente que [el lector] no cree de un modo total ni para siempre: cree dentro del modo habitual de la lectura. El lector ya está educado para creer en la lectura durante la lectura, conmoverse porque cree, desear que le vaya bien al protagonista, o temer que le pueda pasar alguna cosa mala... Pero tampoco esa credulidad es exactamente igual a la credulidad que tiene fuera de la lectura cuando cree en alguna cosa» [Cit. en SORRENTINO, FERNANDO, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, p. 89].

En la práctica, como en su tratamiento teórico, Bioy Casares ha reunido ambos *miedos*. Cultivando el *miedo decorativo* mediante mitos populares («El perjurio de la nieve»), leyendas («El ídolo»), doctrinas filosóficas («La trama celeste») y teorías científicas exacerbadas más allá de sus posibilidades actuales y quizá futuras (*Plan de evasión*)¹, ha buscado expresar el *miedo (asombro)* ante la temprana percepción del irreductible desorden del universo y la debilidad de las respuestas *ingenuas*. Irónicamente, frente al escepticismo del hombre ilustrado las explicaciones y doctrinas del *orden ingenuo*, carentes de todo valor de verdad, resultan vehículos de su propia impugnación.

III

La cómoda división en etapas de la obra de Bioy Casares puede justificarse por la progresiva incorporación de formas, por la afirmación de los procedimientos de estilo y, sobre todo, por la modificación de condiciones y presupuestos de lectura, pero no por la variación en sus contenidos. Apenas se advierte el predominio episódico de temas vinculados con la experiencia personal del autor: los elementos autobiográficos de la primera época, la alarma ante el ascenso de los regímenes fascistas y nacionalistas, la madura reconsideración de las relaciones amorosas, la inminencia del segundo peronismo, la vejez y la desconfianza respecto de la medicina. Bajo esos matices accesorios, las preocupaciones esenciales persisten desde los escritos más tempranos.

Atendiendo a aspectos formales, una primera división de su obra permitiría definir, después de una *prehistoria literaria* (1925-9), dos grandes etapas, una vanguardista y otra neoclásica. La transición, debida a circunstancias sociales, culturales y personales, se habría producido entre 1937 y 1939. La neoclásica se dividiría a su vez en dos etapas, caracterizadas por la presencia o ausencia en sus textos de convenciones de lectura precisas y por la variación del elemento organizador del conjunto: fantástico en la primera (1940-56), realista cotidiano en la segunda (desde 1956).

Entre 1940 y 1947, el predominio de lo fantástico apela a relatos de estructura policial, donde por lo común se entrecruzan diversos puntos de vista y un complejo aparato de referencias literarias. Las condiciones de lectura esperadas son claras y la artificialidad manifiesta, apoyada en la verosimilitud genérica²: la interrelación de los elementos preside la arquitectura de la obra y sostiene la voluntaria suspensión de la incredulidad. Indicios propios de una estética neoclásica, que contribuyen a dotar al discurso de espesor o, mejor, de una serie de espesores, recorren el texto asegurándole una esencial *rereadability*.

Entre 1947 y 1956, la tensión entre literatura fantástico-policial y literatura realista

¹ «Soy un inescrupuloso operador con sistemas filosóficos —afirma Bioy Casares—. Como si los usara —con la misma falta de fundamentos y escrúpulos con que un decorador utiliza la estética— con fines dramáticos. [...] [A]provecho las disquisiciones filosóficas para contar historias que sean patéticas y hasta vertiginosas. Que den el miedo filosófico» [Declaración de 1978, cit. en CURIA, BEATRIZ, *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares (desde 1940)*, p. 58]. Cf. *Hispanérica*, N° 9 (1975).

² En una reseña de la época [«JORGE LUIS BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*» (1942)], al hablar de convenciones antes destinadas a «aumentar la verosimilitud» y ahora útiles «para que el lector sepa, inmediatamente, que está leyendo una novela», Bioy Casares menciona «la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en la isla desierta»: es decir, las convenciones que él mismo empleaba entonces en sus relatos para especificar los presupuestos de lectura.

psicológica tiende a conciliar la trama fantástica con la descripción de caracteres y con lo cotidiano. El relato se despoja de la ostensible estructura policial y del juego de voces y versiones, el discurso se organiza generalmente en torno a un narrador único, y la prosa busca una fluidez coloquial. Hacia 1956-9, el elemento fantástico cede su lugar como organizador del relato a un realismo cotidiano: bajo él convive junto a elementos realistas, irónicos y grotescos. Al confundir en una misma verosimilitud *realista* lo cotidiano y lo fantástico, el relato oculta al lector el modo en que espera ser leído y provoca el *miedo decorativo*. Privado de su posición dominante dentro de la estructura del relato, lo fantástico va convirtiéndose en tema, y como tal, queda expuesto a la erosión de lo irónico y de lo grotesco. Desde entonces, en estructuras narrativas de apariencia cada vez más sencilla, la sistemática parodia de maquinarias, invenciones y remedios los transformará en amenazas ridículas, hasta alcanzar la extrema depreciación en los relatos de *Una muñeca rusa* (1991).

A. Prehistoria literaria (1925-9)

El único interés de estos escritos infantiles es la temprana presencia de algunos de los elementos, temas y figuras de la obra posterior. En el cuento «Vanidad o una aventura terrorífica»¹, de fines de 1928, aparecen ya el problema a resolver, la oscilación entre explicaciones naturales y maravillosas, la combinación de lo policíaco con lo fantástico y la decepción del amante alucinado por una percepción ineficaz.² *Prólogo*, modesto conjunto de «cuentos, reflexiones y una comedia brevísima»³, publicado a fines de 1929, prefigura, en su alternancia de *reflexiones* con pequeños relatos por lo general de asunto amoroso (poblados por personajes que invariablemente equivocan sus caminos), la estructura y los temas de obras como *Guirnalda con amores* (1959). En sus páginas, embrionariamente, están las cuestiones lexicográficas⁴, la afición matemática y el tema esencial de los límites de la percepción: «Tal o cual persona –escribe– nos conoce bajo determinada o determinadas capas, pero nunca alcanza a advertir todas las que nos componen»⁵. La pequeña comedia, parodia de Calderón o de Tirso, que cierra el tenue volumen recuerda el ecléctico entusiasmo del joven Bioy Casares por autores españoles: Cervantes, Calderón, Tirso, Gra-

¹ El argumento describe las peripecias de dos jóvenes estancieros, Juan y Luis, en un ambiente *gótico* y rural. Luis desaparece; en su casa, los cuerpos de sus padres son hallados junto a la caja fuerte violentada. Para que se reponga de la noticia, Juan es enviado a una estancia, en la que permanece varios años. Una noche, deseoso de afirmar su hombría ante su novia, que acabará por abandonarlo, emprende una tenebrosa expedición a un misterioso castillo de la zona, inexplicablemente *medieval*. Allí encuentra, después de una serie de circunstancias aparentemente sobrenaturales, a Luis, sano y salvo, y descubre que lo maravilloso era efecto de la maquinaria de la venganza de su amigo. En el castillo vivían los asesinos de los padres de Luis; éste, fingiéndose fantasma, procuraba enloquecerlos.

² Bioy Casares señala que las tendencias hacia las historias de amor y hacia las historias fantástico-policiales «se dan desde el principio» [*Somos*, N° 368 (1983)]. Cf. *Hispanamérica*, N° 9 (1975); *Modern Language Notes*, N° 91 (1976); *Crisis*, N° 9 (1974).

³ «Aprendizaje», p. 279.

⁴ El joven Bioy Casares se disculpa por el estilo (cuyas deficiencias atribuye a su «poco estudio de la lengua»), por el uso de «ciertas palabras impuras» y «solecismos», y alega que algunas veces comete esos errores «para que sea más «nuestro» o bien para hacer más típico el lenguaje con respecto al tema abarcado».

⁵ «Una tesis mía (!)».

cián, pero también Barahona de Soto, Malón de Chaide y el Padre Isla.

B. El vanguardismo (1930-6)

En términos estrictamente históricos, la tardía adhesión del joven Bioy Casares al vanguardismo, a comienzos de la década de 1930, es anacrónica. Desde el punto de vista de sus preocupaciones, sin embargo, no es del todo inexplicable: a la sombra de la gran crisis de 1929, la imagen del mundo como *caos* invocada desde el surrealismo se correspondía, *a contrario*, con el generalizado consenso acerca del desorden de las democracias masivas.

Bioy Casares ha llamado a esta etapa su «aprendizaje» literario.¹ En ella, la dilatada *Novela Grande*, escrita entre 1930 y 1932, después del imperceptible *Prólogo*, recoge, sobre un argumento que remite constante y confusamente a la revolución de Septiembre², la *suma* de sus variadas lecturas: el hispanismo de Miró, Ricardo León, Azorín y Larreta, el tono de los *relatos porteños* de Arturo Cancela, el irracionalismo nietzscheano y procedimientos del *Ulysses* de Joyce.

La novela, cuyo título evoca las *Novelas Grandes* de Gómez de la Serna, padece la tensión no resuelta entre la proliferación de arcaísmos hispanos y la retórica vanguardista. En las siguientes obras, el hispanismo desaparece mientras aumenta el experimentalismo literario. Atentos a las lecciones del *Ulysses*, a las de Apollinaire y, naturalmente, a las de Gómez de la Serna, los arduos relatos de *17 disparos contra lo porvenir* (1933) y de *Caos* (1934) transcurren en el mundo veladamente autobiográfico³ de la ciudad de Buenos Aires, donde lo onírico maravilloso⁴ se sobrepone a un costumbrismo porteño que debe mucho a Cancela.

La lógica culminación de esta etapa es el surrealismo de *La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno*, publicada en 1935. Su estructura sugiere un contrapunto con *Le Poète assassiné*, salvo en el carácter del protagonista: el *múltiple* Juan Ruteno es en realidad un conjunto de personajes.⁵ Años después, Bioy Casares dirá que los excesos de esta «novela incomprensible, tediosa, deliberadamente literaria»⁶, y de su atenuada proyección, *La estatua casera*, fueron el decisivo estímulo para el abandono del vanguardismo. A esta visión del exceso y el voluntario abandono deben añadirse las fuerzas que, desde la crisis

¹ Cf. «Aprendizaje» (1985), pp. 277-83.

² Sin la infinidad de episodios menores y digresiones, su arduo argumento es simple: Roberto Inclán, apoyado por su padre, inmigrante español enriquecido, estudia filosofía y aspira a ser un *Übermensch* nietzscheano. Se alista en un cuerpo revolucionario, se adueña de su dirección y, tras un golpe de Estado, ejerce el poder supremo. A los tres años de gobierno, asfixiado por los mecanismos de la política, alimenta un nuevo golpe, ahora contra sí mismo, mediante una secuencia de decretos excéntricos; al fin, se hace matar por una amante ocasional.

³ V.g., «El suicida» y «Vida esta», de *17 disparos contra lo porvenir* (1933), y «Un muchacho fuerte», de *Caos* (1934).

⁴ V.g., «Un puñal en el sueño», incluido en *Caos*, cuyo asunto anticipa el de la comedia *Siete soñadores* (1968): alguien que mata con su soñar.

⁵ Juan Ruteno, Domingo Alegría e Ícaro Astul son, en el fondo, los diferentes destinos de una misma persona. La novela narra muy vagamente las vidas de estos personajes y concluye con la historia del amor y la identificación —literal— de Ícaro Astul y su amada. Para un análisis detallado de la novela, cf. CONZEVOY-CORTÉS, LEONOR FELISA, *El tema de la soledad en la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, pp. 164-6.

⁶ «Aprendizaje» (1985), p. 280.

de 1929, disolvían los grupos martinfierristas y desplazaban a la mayoría de los vanguardistas hacia el orden de las poéticas neoclásicas.

C. La transición (1937-40)

Bioy Casares sostuvo siempre que su primera colaboración con Borges marcó una inflexión en su carrera literaria al librarlo «de la supersticiosa admiración por lo moderno y del afán de originalidad»¹ y determinar su conversión casi instantánea a los preceptos de la literatura deliberada. Es fácil comprobar que la influencia es menos inmediata: la colaboración con Borges ocurre a mediados de 1935²; en septiembre de ese año Bioy Casares publica *La nueva tormenta*, el más ferozmente vanguardista de sus libros, y, en febrero del año siguiente, una pequeña miscelánea, *La estatua casera*, en la que, al amparo del Cocteau temprano, aboga precisamente por la literatura no deliberada. En su recuerdo, Bioy Casares simplifica un largo proceso en el que, consecuencia de la reacción neoclásica y del retroceso de las vanguardias posterior a la crisis de 1929, juegan un importante papel autores como Lessing y Valéry.

Los vestigios de *Teseo fatal*, obra de transición escrita entre 1936 y 1937, abandonada en 1938, evidencian lecturas del *Laocoonte*³ pero sobre todo de la *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) de Valéry: no en vano el naufrago de *La invención de Morel* pone su informe bajo la advocación del *hostinato rigore*. Como reconoce Bioy Casares en la respuesta a un cuestionario de María Luisa Biolcati, de 1969, «mi maestro, por aquel entonces, fue Paul Valéry, o una suerte de arquetipo de Paul Valéry que habían fabricado mi entusiasmo y la costumbre de leer superficialmente». Los fragmentos de *Teseo fatal* muestran nítidamente hasta qué punto la lectura de Valéry contribuyó a su alejamiento del surrealismo.⁴

Fue en Valéry, al que «admiraba más por encarnar la idea del escritor deliberado,

¹ *Hispanamérica*, N° 9 (1975).

² La colaboración consistió en el folleto publicitario *Leche cuajada*, publicado por La Martona; «Los ángeles lampiños», soneto aliterante y enumerativo, hoy perdido; y el cuento «del doctor Preetorius», inconcluso, inspirado en la comedia de Curt Goetz, *Dr. Med. Hiob Praetorius* (1932).

³ De Lessing, Bioy Casares recoge en *Teseo Fatal* la necesidad de referir un hecho mediante escenas sucesivas, según la naturaleza de los procedimientos literarios. Así, escribe: «Ya dijo Lessing las dificultades de poner la extensión en el espacio, por escrito. [...] Un hombre o un ambiente se presenta mejor por escenas, que por agotamiento en un solo sitio». O bien: «Estas artes [pintura, literatura] no deben pues, tratar de hacer de nuevo, totalmente la realidad, deben expresarla de acuerdo a la esencia de cada una de ellas (de las artes). Creo que la expresión escrita de la realidad se distingue de la pictórica siguiendo la base, tal vez rudimentaria, ya muy perfeccionada, del *Laocoonte*, de Lessing».

⁴ *Teseo Fatal* contiene fuertes críticas al surrealismo, al que llama «movimiento literario que deja el recuerdo de la presencia repetida por propagandistas ubicados en todo lo que estaba de moda en una época». En la obra se recrimina al movimiento la sujeción a «la económica tercera internacional» y «al doctor Freud, aliado de los editores»: en su reemplazo, propone, hay que ordenar la crítica «meticulosamente, hacia la construcción». La técnica literaria es eficaz incluso para «alcanzar toda la brusquedad de lo incoherente», ya que «para evitar los movimientos aprendidos, para dar con lo poéticamente incoherente, habrá que infligirse una vigilia de nitidez sin descanso». La expresión de lo personal nos compromete demasiado y exige la mayor «pericia literaria», dado que «la expresión verídica es un problema de técnica literaria, no una virtud del alma».

que por sus escritos»¹, y, en general, en la tradición neoclásica francesa (Benda, Gide), donde halló Bioy Casares la deliberación que habría de apartarlo del vanguardismo: la «aspiración al rigor matemático en la expresión verbal», la íntima relación entre las operaciones de ciencia y poesía, el sometimiento del azar poético al rigor matemático extremo, la defensa de los esquemas métricos estrictos y de toda convención poética, la utilización de la «dificultad superada» como criterio de valor.²

Esto no significa negar la influencia de Borges: a través del modelo fantástico-policial su impronta resulta considerable durante el período 1938-47. Interesa, sin embargo, destacar que Borges fue la expresión particular de un proceso general, al que ambos escritores estaban sometidos. Como tantos, Borges reacciona contra las señales de desorden que predominan hacia fines de la década de 1920: el crecimiento de las democracias masivas, aun el ocaso de la hegemonía cultural criolla, desafiada por el *alud inmigratorio*; durante la década de 1930, redefine su poética y en diversos ensayos y artículos reflexiona sobre la estética clásica y sobre el carácter deliberado de la literatura. En ellos adopta una severa poética neoclásica: rechaza la originalidad, el «color local» y la debilidad de los argumentos de la novela realista-psicológica.³ Con citas casi textuales de Stevenson, reconsidera las lecciones clásicas acerca de la artificialidad de la obra artística, autónoma y sujeta a leyes internas, a lo que denomina *causalidad mágica*, «coronación o pesadilla de lo causal», opuesta a la arbitraria causalidad de la psicología individualista, empírica y del azar. La narrativa, como la magia, debe ser ordenada por «un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades»⁴. Siguiendo a Chesterton, pondera el género policial como clásico por antonomasia, ideal para la práctica de la literatura deliberada por sus cualidades de orden, respeto de las unidades, causalidad mágica y autonomía⁵. A muchas de estas proposiciones neoclásicas se adherirá Bioy Casares entre 1938 y 1947.

En una reseña que indudablemente reproduce su posición en el debate iniciado en 1935⁶, al comentar unas páginas de Bioy Casares partidarias del relato fantástico sin

¹ *Memorias* (1994), p. 94.

² Para la influencia de Valéry en la obra de Bioy Casares, especialmente en los relatos del período 1938-46, cf. VARTIC, ION, «Adolfo Bioy Casares și procesul reflexiei multiple», *passim*.

³ En «La postulación de la realidad» [*Azul* (Azul), N° 10 (1931)], repite el concepto clásico de que «una vez fraguada una imagen, constituye un bien público».

⁴ «El arte narrativo y la magia» [*Sur*, N° 5 (1932)].

⁵ Cf. «Los laberintos policiales y Chesterton» [*Sur*, N° 10 (1935)] y «Modos de G. K. Chesterton» [*Sur*, N° 22 (1936)]. Mucho después, con Bioy Casares, escribirá que «la novela policial [...] aboga por los derechos de la construcción, de la lucidez, del orden, de la medida» [Presentación de la colección *El Séptimo Círculo* (1946)]. En el género policial, «la unidad de acción es imprescindible; asimismo conviene que los argumentos no se dilaten en el tiempo y en el espacio. Trátase [...] de un género esencialmente clásico» [*Ib.*]. Ninguno de sus datos es contingente: «Todo, en ellas [las narraciones policiales], debe profetizar el desenlace [...] [N]o hay frase ni detalle ocioso; todo, en su decurso, propende al fin» [*Ib.*]. También lo definirá como «un género artificial, como la pastoral o la fábula» [«MANUEL PEYROU, *La espada dormida*». *Sur*, N° 127 (1945)].

⁶ En «Lettres et amitiés» (1964), versión canónica de las circunstancias del encuentro de 1935, Bioy Casares enfatiza la importancia de la encendida discusión que mantuvieron acerca de sus estéticas respectivas: «Yo estaba seguro de que para la creación artística y literaria era indispensable la libertad total [...]; de modo que me puse a ponderar la contribución, a las artes y a las letras, del sueño, de la irreflexión, de la locura. Me esperaba una sorpresa. Borges abogaba por el arte deliberado». Aquí y en el resto del prólogo se cita según la versión original —«Libros y amistad»— recogida en *La otra aventura* (1968), tras aparecer en BOSCO, M^a. ANGÉLICA. (ed.), *Borges y los otros*. Fabril, 1967.

explicación, Borges defiende, apoyándose en Chesterton, «la puntual justificación de hechos al parecer irreducibles»¹, la combinación del «cuento de horror fantástico con el policial»². En este tipo de cuentos, la explicación es maravillosa, pero no sobrenatural: «presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la reemplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo».³ Como en *La invención de Morel*, el misterio se resuelve por «un solo postulado fantástico, pero no sobrenatural»⁴.

El punto es decisivo y la adopción por Bioy Casares de estos procedimientos marca la más importante de sus transiciones entre estéticas. Quizá pueda situarse el comienzo de su reconsideración del vanguardismo hacia mediados de 1936: al tiempo que empieza a escribir *Teseo fatal* manifiesta por primera vez reparos ante lo realizado. «Estoy descontento de mis libros *La nueva tormenta* y *La estatua casera*», dice en una «confesión» de julio de 1936.⁵ Desde 1937, como afirma en un reportaje publicado ese año⁶, procura «la supresión de todo lo superfluo». Los cuentos de *Luis Greve, muerto* son un paso adelante hacia el *hostinato rigore*; en ellos se aprecia el esfuerzo por desarrollar tramas interesantes. No por casualidad Bioy Casares conseguirá rescatar después algunos de sus argumentos: «Cómo perdí la vista» se convertirá en «La sierva ajena» (escrito en 1955); «Luis Greve, muerto», en «Los milagros no se recuperan» (escrito en 1965)⁷; «Los novios en tarjetas postales» ha sido reconocido como antecedente de *La invención de Morel*⁸.

Pese al cambio, la distancia que separa el fantástico justificado puntualmente del fantástico «sin explicación» de estas historias aún es grande. Bioy Casares, ya converso, advirtió que los resultados contrariaban sus propósitos y, hacia mediados de 1938, tras el abandono de *Teseo fatal*, emprendió con firmeza el camino de la *literatura deliberada* mediante un toynbeeneano *withdrawal-and-return*. De 1938 a 1940 en el retiro de la estancia familiar, escribió cuatro novelas: tres de ellas, inéditas e inconclusas —*Pasado mortal*, *La navaja del muerto* y *El problema de la torre china*—, preparan o acompañan a la cuarta, *La invención de Morel*.

¹ «ADOLFO BIOY CASARES, *La estatua casera*». *Sur*, N° 18 (1936).

² «Modos de G. K. Chesterton». *Sur*, N° 22 (1936).

³ *Ib.*

⁴ BORGES, «Prólogo» (1940) a *La invención de Morel*.

⁵ «Confesión de Adolfo Bioy Casares». *El Suplemento*, 1° de julio de 1936.

⁶ *El Suplemento*, septiembre de 1937.

⁷ Borges dice que «en este libro —en las mejores páginas de este libro— esa imaginación obedece a un orden» [«ADOLFO BIOY CASARES, *Luis Greve, muerto*]. Elogia particularmente «Cómo perdí la vista» y «Luis Greve, muerto» y celebra «su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura». «Se trata de dos cuentos fantásticos, pero no caprichosos. [...] Bioy Casares logra que no sean increíbles. Logra también —lo cual es quizá más difícil— que no borren los personajes comunes que los rodean.»

⁸ «Los novios en tarjetas postales» se publicó en *Destiempo*, N° 2 (1936). Un hombre y una mujer son fotografiados aisladamente; sin que lo sepan, las imágenes son superpuestas y forman tarjetas postales. Con el tiempo, alguien comunica a la mujer —hija del productor de las tarjetas— la existencia de estas fotografías y le dice que son indecentes. La mujer logra verlas: son apenas cursilerías románticas. Busca darse a conocer al «novio en tarjetas postales» ensayando posturas atrevidas. Su padre, entonces, la hace aparecer junto a un «brusco bigotudo afeminado» en la más provocativa de las tarjetas. Derrotada, se resigna al «permanente noviazgo en imágenes». Aislada, como el naufrago de *La invención*, del objeto de su deseo, nunca llega a encontrarse con él. Sobre su carácter de antecedente de *La invención de Morel*, cf. (a) PEZZONI, *op. cit.*, pp. 8-9. (b) ROSALES ARGÜELLO, Nilda, *Cinq romans de Adolfo Bioy Casares: un essai d'interpretation*, vol. I, pp. 38-9. (c) LEVINE, Suzanne Jill, *Guía de Bioy Casares*, pp. 43-4.

Pasado mortal, de 1938, es el primer borrador, imperfecto pero indudable, de «El otro laberinto». Su título reconoce el estrecho vínculo con *The Sense of the Past* (1917), novela, también inconclusa, de Henry James. Según su argumento, Gaspar Lampás descubre, mientras prepara su tesis de doctorado, que otro Gaspar Lampás ha sido asesinado más de cien años antes en una aldea de los Bajos Pirineos. Impresionado por la coincidencia, se obstina en precisar la identidad de su pretérito homónimo y las circunstancias del crimen. Poco a poco, en medio de incontables episodios menores, averigua que Lampás ha sido muerto en 1814 junto a una tal Denise Miranda, por un presunto amante de ésta, el soldado napoleónico Joseph Priou. Un día, en medio de la investigación, cree saber algo que los papeles no revelan: el encargo secreto que entorpece la huída del primer Lampás y precipita su ruina. Su aislamiento y su introspección van creciendo; súbitamente, lo vemos en Francia, en el siglo XIX, en los Bajos Pirineos, amando a Denise. En seguida, Joseph Priou los sorprende y los mata. El desenlace es tan abrupto en el texto como en este resumen.

La navaja del muerto, de 1939, es un primer intento, frustrado, de escribir «El perjurio de la nieve». En un departamento de Buenos Aires es encontrado el cadáver de un tal Eguren, otrora viajero entusiasta, empobrecido y regresado al país en un barco de carga desde Copenhague. El carrolliano detective Silvano Bruno, su ayudante Weiss –el narrador, pastiche de Watson– y la policía, tratan infructuosamente de resolver el crimen. Cuando la pesquisa ha perdido todo rumbo, un insignificante señor Ahumada les ofrece una larga carta que propone la trama de «El perjurio de la nieve»: Ahumada, viajante de comercio en la Patagonia, hace las veces de Villafañe; Eguren, las de Oribe. Si bien la prosa es fluida, el peso de las partes de la novela está mal calculado: la historia de la Patagonia, que debería ser el centro del relato, ocupa un lugar secundario.

El problema de la torre china, escrito entre 1939 y mediados de 1940, es el segundo y último borrador de «El otro laberinto». De sus dos partes, policial y fantástica, sucesivas, sólo la primera está completa: la fantástica es un esbozo mínimo y sibilino. Su prosa, de frases cortas, la hermana con *La invención de Morel*; el tono, con las novelas del ciclo de Kai Lung de Ernest Bramah; algunos personajes, con *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queiroz. Alberto Boyle, periodista norteamericano, visita Pung-tsu-la, en la frontera chino-tibetana, hacia 1938. Allí, Branco da Mora Conto, jefe de la Policía de Macao, investiga el «caso de los desaparecidos de la torre de Pung-tsu-la», que no tarda en confiarle: tras una vida dedicada al estudio, don Mariano Cavaleiro, destacado historiador portugués, obtiene una gobernación en Mieng-Ning y que un tal Gouveia sea designado su secretario. Ha leído que en 1511, tres años antes del arribo de los portugueses a la China, un Cavaleiro y un Gouveia habrían estado en Macao; su íntimo propósito es esclarecer este hecho. En Pung-tsu-la, camino a su gobernación, Cavaleiro desaparece en la torre, en un cuarto cerrado; el secretario, que ha seguido viaje, desaparece en la cercana Dajub Gomba. *Una Memoria de la Torre* habla de un suceso antiguo y alarmante: el hallazgo de dos muertos inexplicables, uno en la torre, en un cuarto cerrado; otro, en la plaza de los Suplicios de Dajub Gomba. El diario de Cavaleiro acumula arcaísmos, menciona sitios que ya no existen. Aunque la novela se interrumpe, puede suponerse, por algunas indicaciones y por su similitud con «El otro laberinto», que don Mariano, como Gaspar Lampás, como István Banyay, como Ralph Penderel, encuentra en sí mismo, en el pasado, el objeto de su busca: él y su secretario serían los imprecisos Gouveia y Cavaleiro de 1511.

Desequilibrio entre el asunto central y los episodios secundarios, imposibilidad de sostener la tensión entre el detalle y el conjunto, falta de motivación de elementos esenciales para el progreso de la trama: nada de esto, común a las tres novelas inconclusas, aparece en *La invención de Morel*.

En 1942, consciente de haber dejado atrás una estética que ahora consideraba equivocada, Bioy Casares anotó que «las virtudes (o los defectos) se desarrollan» y que «los últimos libros de Stevenson están mejor escritos que los primeros; los últimos relatos de Kipling están mejor escritos y mejor inventados que los primeros.»¹ Después de 1946², los primeros títulos, incómodo testimonio del *aprendizaje*, cayeron definitivamente de su bibliografía. Como escribiría luego, «[h]ay que vivir lejos de las cosas feas [...]: no tolerar [...] que en las listas de obras aparezcan los primeros libro».³

D. Neoclasicismo (desde 1940)

Primera etapa neoclásica (1940-56).

Tras el abandono del vanguardismo, la obra de Bioy Casares estará dominada por un ideal clásico de equilibrio, medida y concisión⁴. Aunque ningún texto orgánico expone ordenadamente su *poética deliberada*, en sus observaciones posteriores a 1937 –dispersas en su ficción, en prólogos, en reseñas, en reportajes, e inmanentes en su práctica–, se manifiestan un gusto literario, una valoración de la originalidad⁵ y una concepción de géneros y retóricas⁶, esencialmente neoclásicos.

En un comienzo, su conversión a la estética neoclásica supuso también la adhesión al relato fantástico-policial de matriz borgesiana, «máquina de relojería» de notoria artificialidad⁷. En estos primeros años su literatura, como la de Borges, responde a una triple

¹ «RUDYARD KIPLING, *La literatura fantástica*» (1942).

² Se incluyen por última vez en la «Noticia» de *Los que aman, odian*, impreso en agosto de 1946.

³ *Guirnalda con amores* (1959), libro II.

⁴ Cf. GRIECO Y BAVIO, *op. cit.*, *passim*.

⁵ Opuesto al espíritu vanguardista, rechaza las expresiones de una supuesta originalidad; como en el caso de la *Celestina*, «llena de reminiscencias de obras ajenas», existe una verdadera originalidad que «no depende de astucias retóricas», sino que «resulta de la maduración de la obra en la mente del artista» [«Prólogo» (1949) a FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*]: la que surge de la *inventiva*, del empleo de los *modelos* por la imaginación del poeta.

⁶ No hay géneros absolutos: «La división de los géneros es indefendible como verdad absoluta» [«JORGE LUIS BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*» (1942)]. Tampoco un «código general y permanente» [«Prólogo» (1940) a la *Antología de la literatura fantástica*]. Los géneros son cómodas nomenclaturas formuladas a partir de la repetición de modelos narrativos. Entre cuento y novela no hay diferencias esenciales, salvo que la diversa extensión «ofrece distintas posibilidades respecto de la definición de la psicología de los personajes» [*Límites*, N° 1 (1988)]. Literatura y lectores se transforman mutua y constantemente: sometidas a «la retórica del tiempo», las obras cambian de género, «mudanza históricamente justificable pero esencialmente arbitraria» [«Estudio preliminar» a *Ensayistas ingleses* (1948)]. Por otra parte, aunque no haya géneros absolutos «las leyes existen» [«Prólogo» (1940) a la *Antología de la literatura fantástica*] y no pueden ser ignoradas. Entrevista la trama, «como si ya existiera su forma platónica», la escritura presupone la adecuada determinación de los recursos específicos.

⁷ *La Opinión*, 4 de julio de 1976. Esos libros «tan pensados, tan parecidos a una máquina de relojería, son

oposición: al pasado vanguardista, a la novela psicológica y al uso nacionalista del color local. Con la aplicación precisa y deliberada de un modelo neoclásico y con argumentos lúcidamente trazados enfrenta los dos primeros; con la parodia (sobre todo en sus colaboraciones con Borges *qua* «Bustos Domecq»), el tercero.

Sus escritos más *deliberados*, presididos por el *hostinato rigore* valéryano, son los más cercanos al pasado vanguardista¹. Al esfuerzo por despojarse de los resabios surrealistas se une el meditado rechazo del elemento autobiográfico de los primeros relatos, que se percibe en el deseo de afirmar la trama por encima de cualquier digresión, en la intención de no identificarse con el narrador (el *yo* se quiebra entre varias voces) y en el traslado de la acción a ámbitos lejanos, para acentuar el distanciamiento.

La postulación de un orden riguroso –del cual el argumento es el principal vehículo– y la exaltación del modelo fantástico-policia l llevan implícita la condena de la morosa novela de caracteres, «interpretación de los deseos y cacofonías de los enamorados»². La novela *psicológica* no sólo «propende a ser informe»³: para mayor escándalo niega su condición artificial.⁴ La insistencia en la artificialidad del relato deliberado, que no pretende expresar la realidad, sino representarla siguiendo un conjunto de procedimientos que no oculta, recrimina a la literatura *realista* su falta de *posibilidad* en sentido aristotélico. La serie de episodios, «equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir a los personajes»⁵ no son representativos de algo posible: son conductas excéntricas, reunidas únicamente por el capricho romántico del autor o por algún desacertado afán de originalidad.

Inevitablemente, la reacción deliberada contra el vanguardismo y contra el «desorden asiático» de las novelas psicológicas se asocia con la vigorosa reafirmación de la razón frente al *orden ingenuo*, «sueños de uno» que resultan «pesadillas de otro»⁶, apoyados en la fuerza. Todos los escritos de Bioy Casares de este período condenan los fascismos⁷, *last*

como una reacción de prudencia a mis experiencias lamentables de libertad» [Cit. en SCHEINES, GRACIELA, *El viaje y la otra realidad*, p. 38].

¹ «[E]n aquellos primeros años –recuerda Bioy Casares– yo quería escribir relatos que fueran, en cierto modo, como la descripción de un teorema» [*Libro Elegido*, N° 32 (1979)]. Como Valéry, sostiene que las limitaciones son «mercedes ocultas» [«Estudio preliminar» a *Ensayistas ingleses* (1948)]. Vartic encuentra, en los relatos de este período un mismo tipo de personaje que encarna plenamente los ideales valéryanos, «*un fel de “ființa teoretică”, suportînd, deci, restricțiile impuse de un intelect totalitar*», sin apariencia física y aun sin nombre [VARTIC, *op. cit.*, pp. 12-3], «*întrupări efemere*» de «*un intelect pur care le supraviețuiește*» [p. 14].

² «JORGE LUIS BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*» (1942).

³ BORGES, J. L., «Prólogo» (1940) a *La invención de Morel*.

⁴ BORGES, J. L., «El arte narrativo y la magia». *Sur*, N° 5 (1932).

⁵ «Postdata» (1965) a la *Antología de la literatura fantástica* (1965).

⁶ *Dormir al sol* (1973), XXIV. Cf. «Diario y fantasía» (1982): «Si urdes utopías recuerda que el sueño de uno es pesadilla de otro».

⁷ El fugitivo de *La invención de Morel* se siente amenazado por «el perfeccionamiento de la policía». En el prólogo (1940) a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares dice que el que «ejércitos de hombres invisibles invadieran y dominaran el mundo» sería un «plan tentador para novelistas alemanes». Isidro Parodi declara que «el hombre tiene que bastarse» contra el avance del Estado y que «muchos hombres están muriendo ahora en el mundo para defender esa creencia» [*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)]. Gervasio Montenegro y el militar Morris tienen inconfundibles reacciones racistas. En «El perjurio de la nieve», en «El otro laberinto» y en *Plan de evasión* hay alusiones a personajes del Eje (De Brinon, Remenyi, el fugitivo Vermehren, etc.). Los bombardeos a Londres son el escenario donde

refuge of scoundrels, y el uso nacionalista del «color local», sustentado por «las ideas fascistas [...] de que deben atesorarse localismos porque en ellos descansa la sabiduría, [...] de la superioridad de la ignorancia sobre la educación, [...] de las pasiones sobre la inteligencia [...]».¹ En el último grado del menosprecio, especialmente en sus colaboraciones con Borges, pone en boca de personajes cuidadosamente grotescos (*a ilustre casa de «Bustos Domecq»*) los preceptos de esa literatura: por ellos hablarán, en un marco ridículo y oprobioso, los artífices de la revolución del 43² y, en seguida, los del peronismo.³

Quizá deba atribuirse al agotamiento o a la mecanización del uso de los procedimientos los cambios que, desde mediados de 1947, anuncian el progresivo abandono de la estructura policial y del elemento fantástico como *dominante*⁴: la desaparición de los narradores alternativos; la modificación del tratamiento de lo fantástico, con el reemplazo de la explicación minuciosa de tipo wellsiano por el mero misterio; la creciente importancia de lo psicológico y de lo cotidiano.⁵

La invención de Morel es el primer resultado importante de la adhesión de Bioy Casares a la estética neoclásica y la primera de sus *invenciones rigurosas, verosímiles a fuerza de sintaxis*, con *explicación fantástica pero no sobrenatural*. Propia de una época de transformación de su estética, se diferencia y a la vez se confunde con las etapas cuya sucesión representa. Aunque Bioy Casares ha afirmado enfáticamente que constituye una ruptura definitiva, la novela conserva evidentes vestigios de la estética vanguardista: el *amour fou* del

transcurre «De los reyes futuros», etc. Por fin, la vibrante denuncia contenida en el «Elogio de Wells» (1946) en la que repudia «este mundo de ecos y de sombras, de tiranos, [...] de muchedumbres que repiten a un solo imbécil que repite las mal medidas cantilenas plagiadas por monótonos canallas [...]».

¹ «JORGE LUIS BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*» (1942).

² Gervasio Montenegro exalta a don Isidro Parodi como «un héroe argentino», que actúa «en escenarios netamente argentinos» y dice que el logro de Bustos Domecq es una «proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo» [«Palabra liminar». In: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)]. Augura «el más sombrío de los diagnósticos sociológicos» ante la «falta de la silueta ilustre del gacho». En *Un modelo para la muerte* (1946), el indio híbrido Coliqueo Frogman, de la nacionalista Asociación Aborigenista Argentina, se inclina «por un regionalismo sano, por el más estrecho nacionalismo». En *Los que aman, odian* (1946), el doctor Huberman recibe el encargo, de parte de la Gaucho Film Inc., de adaptar «a la época actual y a la escena argentina» el *Satiricón*. «¿Cuándo renunciaremos –se pregunta Huberman– a la novela policial, a la novela fantástica, y a todo ese fecundo, variado y ambicioso campo de la literatura que se alimenta de irrealidades? ¿Cuándo volveremos nuestros pasos a la picaresca saludable y al ameno cuadro de costumbres?».

³ Cf. «La fiesta del monstruo» (1947) y «El hijo de su amigo» (1950).

⁴ Bioy Casares afirma que «[a]lgunos cuentos de *La trama celeste* y de *Historia prodigiosa* [...] me parecieron demasiado fabricados. Me dije que había aprendido un oficio y que lo ejercía maquinalmente» [*Memorias*, pp. 169-70].

⁵ Bioy Casares cree que este nuevo estilo se anuncia en los últimos cuentos de *La trama celeste*: «En “El ídolo” se suelta mi prosa, que por fin echa a andar sin precauciones» [«Prólogo» a *La trama celeste* (1967). Cf. *El Cronista Comercial*, 3 de enero de 1975; *La Opinión*, 4 de julio de 1976; *Libro Elegido*, N° 6 (1976)]. Con razones seguramente no ajenas a las del autor, uno de los personajes del cuento «El héroe de las mujeres» reflexiona que «[a]un a los narradores de relatos fantásticos les llega la hora de entender que la primera obligación del escritor consiste en conmemorar unos pocos sucesos, unos pocos parajes y, más que nada, a la pocas personas que el destino mezcló definitivamente a su vida o siquiera a sus recuerdos. ¡Al diablo las Islas del Diablo, la alquimia sensorial, la máquina del tiempo y los mágicos prodigiosos! nos decimos, para volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido del sur de Buenos Aires» [«El héroe de las mujeres». In: *El héroe de las mujeres* (1978)].

náufrago por Faustine¹, la importancia de los sueños², el tópico de la *amada inmóvil* y del amor lejano, la máquina célibe³. Indudablemente, los artificios de la literatura deliberada actuaron sobre una imaginación todavía asociada con el vanguardismo surrealista⁴.

Se han buscado antecedentes a *La invención de Morel* en *L'Eve future* (1886) de Villiers de l'Isle Adam, en *Le Château des Carpathes* (1892) de Verne, en *The Island of Dr. Moreau* (1896) de Wells, en *Locus Solus* (1914) de Raymond Roussel, y hasta en «El vampiro» (1927) de Horacio Quiroga o en *XYZ* (1934) de Clemente Palma. De estas influencias, conviene reparar sobre todo en la de Verne⁵, en la de Villiers de l'Isle Adam (unida al estímulo filosófico de la «estatua de Condillac»⁶) y, en un sentido muy diferente, en la de Wells. Por cierto, si la relación con *Le Château des Carpathes* y *L'Eve future* puede verse como una cuestión en torno al origen de temas y motivos, la relación con Wells es de otra índole y mucho más profunda.⁷ Atentas lecturas de Wells precedieron los textos fantástico-policiales de Bioy Casares, *La invención de Morel* entre ellos. El modelo del primer Wells ejerció una influencia decisiva en la concepción de la estructura de estos relatos y en la introducción del elemento fantástico. Como en Wells, en ellos la explicación del «milagro» apela a «meras posibilidades»⁸ científicas o filosóficas que «participan más de la alfombra mágica y de la capa mágica de la invisibilidad que de la metalurgia o de la

¹ Cf. LEVINE, *op. cit.*, p. 49.

² Cf. JIMÉNEZ, EDUARDO, «Introduction» a *L'invention de Morel*, p. 12. Los principales son el curioso sueño del lupanar de ciegas; el sueño del partido de croquet, que pronuncia su muerte; el sueño del manicomio, donde él y Morel se identifican y el sueño de la partida de Faustine. Se ha sugerido que el náufrago «vivió su aventura [...] en el sueño» y que el estado alucinatorio comienza con su arribo a la isla [GARCÍA MUÑOZ, GERARDO, *El sueño creador*; Adolfo Bioy Casares, *el ABC de la invención*, pp. 47-8].

³ Cf. (a) CARROUGES, MICHEL, *Machines Célibataires*. (b) CLAIR, JEAN, «L'ultime machine; Notes sur *L'Invention de Morel*» / «Die letzte Maschine; Anmerkungen zu *Die Erfindung von Morel*». *Junggesellenmaschinen/ Les machines célibataires*, pp. 180-92. (c) LOUBET, JORGELINA, «Las máquinas célibes y *La invención de Morel*». Bioy Casares dirá que la máquina era «el defecto necesario de una historia bastante afortunada» [Cuestionario de M. Snook] y que prefiere aquellas «historias mágicas» que prescindan de la máquina [*Lo Literario*, N° 6 (1986)].

⁴ Aun en el asunto mismo de la *invención*: cf. en «Le toucher à distance» de Apollinaire [*L'Hérésiarque et Cie*. (1910)], el relato que hace Dormesán, el falso Mesías, de su invención de un aparato que permite el tacto a distancia.

⁵ En *Le Château des Carpathes*, tras la muerte de Stilla, hermosa cantante por la que siente un amor enfermizo no correspondido, el barón de Gortz se recluye en su castillo transilvano. Allí, el inventor Orfanik diseña para él un sistema que crea la ilusión de la presencia de la amada, mediante cilindros que reproducen su voz (registrada durante sus representaciones teatrales) y espejos que, distribuidos por toda la residencia, reflejan su imagen (tomada de fotografías); también rodea el castillo de una *Odisea de prodigios*, «*phénomènes purement physiques*» que aterran y alejan a los lugareños para que Gortz pueda disfrutar en soledad «*d'une perpétuelle répétition de ses émois passés, réactualisant sans cesse le moment qui, du vivant même de la Stilla, était le seul but de son existence*» [MILNER, MAX, *La Fantasmagorie*, p. 228].

⁶ Bioy Casares había leído *L'Eve Future* y conocía la historia de Hadaly, mujer artificial, androide eléctrico, a la que el científico Edison da la apariencia de la elusiva amante de un noble y el alma tomada del cuerpo de una moribunda. Según «Libros y amistad» (1964), la «estatua de Condillac» fue objeto de discusiones con Borges. Cf. MÉNDEZ, SOLEDAD, «Pigmalionismo insular: la Faustine de Morel y su filiación en Condillac y Villiers de l'Isle Adam». Méndez supone en la «Isla Villings» un saludo a «Villiers de l'Isle» [p. 229].

⁷ «[Y]o estaba en la tradición de Wells» [Declaración a SORRENTINO, *op. cit.*, p. 83].

⁸ BORGES, J. L., «El primer Wells». *Los Anales de Buenos Aires*, N° 9 (1946).

óptica.»¹ Esta influencia, amplia y difusa, no debe confundirse con filiaciones respecto de un texto en especial. Gran parte de la confiada defensa de la intertextualidad entre *La invención de Morel* y *The Island of Dr Moreau* ha de provenir de una prestigiosa atribución, que las obras –y los hechos– desmienten.²

Fuera de tales antecedentes, *La invención de Morel* se vincula con preocupaciones esenciales, matizadas según los intereses de un período en el que adoptaba una nueva estética. Repetidamente Bioy Casares ha contado su temprano deslumbramiento –y afición– por los modestos simulacros de eternidad que lo rodeaban: espejos, fonógrafos, fotografías y cinematógrafo³. De ese sostenido deslumbramiento se deriva la idea de una máquina que reprodujera todas las sensaciones «tal como los discos reproducen el sonido»⁴; del esfuerzo por superar las desordenadas construcciones juveniles, la adopción del *hostinato rigore* y el estudiado distanciamiento.

¹ SUVIN, DARKO, *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México D.F.: FCE, 1984, p. 266.

² Contra la declarada *alusión filial* a Moreau proclamada por Borges, hasta 1939 el título de la obra, según anotaciones de Bioy Casares, fue *La invención de Gopar*. Todavía en julio de 1940, en el contrato original de publicación, el título aparece como *La invención de Guérin* [sic]. De hecho, en el borrador de una carta de c. 1930, Bioy Casares ya había apuntado: «Libro precioso y para mí de gran utilidad: C[h]arles Guérin, *Le Cœur solitaire*»; en este poemario (1898), su autor (1873-1907) canta la vana busca del gran amor y de la inmortalidad literaria. Por otra parte, *Charles Guérin; Roman de mœurs canadiennes* (1852) de Pierre Chauveau (1820-90) narra la historia de unos hermanos Guérin en la Québec bajo dominio inglés: el mayor embarca y se exilia; el menor, tras su fracaso económico y literario en la ciudad, halla la felicidad como colono rural. El tardío reemplazo por *Morel* se debería, según Bioy Casares, a que «quería ponerle un nombre francés que se pudiera pronunciar en español de un modo correcto» [Cit. en BARRERA, TRINIDAD (ed.), *Adolfo Bioy Casares*, p. 77. Cf. (a) SORRENTINO, *op. cit.*, p. 83; (b) CROSS *et alii* (ed.), *Bioy Casares a la hora de escribir*, p. 66]. Es probable que, en realidad, el nombre definitivo reconozca la influencia inspiradora de la obra de Verne, casado desde 1857 con Honorine Morel. Por un lado, acaso saludando la *invención* de Gortz, en las primeras versiones de la novela el personaje de Morel tenía nombres comenzados en G: Gopar, Guerin; en esas primeras versiones, a su vez, el personaje de Faustine se llama *Justine*, nombre en que cabe reconocer una alusión a *Honorine*.

³ La idea original de la novela surgió de la visión del espejo de su madre [Cf. *Memorias* (1994), p. 92, ya cit.]. «A mí –escribe Bioy Casares– todo me lleva al tema de la inmortalidad. Una cámara fotográfica se me antoja un dispositivo para detener el tiempo [...]. Puede afirmarse que el fotógrafo es artista cuando descubre los momentos más expresivos de la verdad de ese mundo, su modelo, y consigue perpetuarlo hermosamente y tal cual es, como si le robara el alma. Una superstición, muy anterior a Niepce y Daguerre, interpreta el hecho literalmente» [«Prólogo» a COMESAÑA, EDUARDO, *Fotos poco conocidas de gente muy conocida* (1972)]. El tema de la relación íntima con imágenes inaccesibles parece haberse originado en su admiración por algunos actores cinematográficos. A la impresión que le provocó el ocaso del cine mudo y la abrupta desaparición de muchos de sus actores favoritos, particularmente Louise Brooks, ha de deberse algo del impulso que inspiró la novela: «Cuando apareció el cine sonoro hubo una discontinuidad, perdimos a muchísimos actores que eran amigos [...]. Todo eso trajo un ejercicio de nostalgia. ¿Por qué, entonces, cuando escribo no voy a contar situaciones en las que a mis personajes les pasan cosas parecidas a las que me pasaron a mí?» [La Nación, 24 de febrero de 1980]. Nótese que los nombres de algunos de los invitados de Morel aluden a actores del cine mudo como William Haines y Marion Davies, desaparecidos de las pantallas de Buenos Aires a mediados de la década de 1930. Por otra parte, las escenas filmadas que presencia el naufrago parecen evocar el ambiente de las fiestas que Marion Davies y William R. Hearst solían dar en su castillo de San Simeon, en California, y a las que asistían con frecuencia Charles Chaplin («el pobre Charlie»), William Haines y la misma Louise Brooks [Cf. BROOKS, LOUISE, *Lulu in Hollywood*. New York: Knopf, 1982, pp. 41-2].

⁴ La Nación, 24 de febrero de 1980.

Con procedimientos quizá similares a los de «The Philosophy of Composition»¹, la historia obedece a un cuidadoso plan «que preveía hasta los últimos pormenores»². Tras el proyecto inicial de «un falso ensayo, a la manera de Borges»³, sobre el invento de «un sabio polaco»⁴, comprendió que el asunto «revelaba mucho mejor sus posibilidades en forma de novela»⁵. Determinado el argumento, para evitar la identificación excesiva, a la que consideraba otra de las causas principales de los fracasos anteriores, procuró el máximo distanciamiento mediante la ausencia de digresiones, el extrañamiento respecto de lugares y personajes⁶, el escaso desarrollo de los caracteres y la sobreimposición de un falso color local provisto por enciclopedias.⁷ A lo largo del texto, ese distanciamiento se refuerza con el permanente contrapunto entre el relato del naufrago y las intervenciones de un misterioso editor –saludo a la teoría de Bentley sobre el *editor* de Milton–.

Como el contrapunto de versiones, el delgado espesor psicológico de los personajes, sujeto a las necesidades de la trama, no es sino consecuencia del férreo empleo del método adoptado. Solamente nos es dado entrever las circunstancias del naufrago –lo indispensable para comprender su presencia en la isla, su temor de acercarse a los visitantes y su decisión final de agregarse a las imágenes–; apenas se nos deja saber, irónicamente, su malthusianismo, predicado desde una isla en la que es el único habitante. Del conjunto de los invitados sólo conocemos algún nombre o los fragmentos de algún diálogo; Faustine no es más que un móvil para la acción de terceros; Morel es la sombra de su informe y el eco del interesado testimonio del narrador: algunos críticos, seducidos por los juegos de duplicaciones de la isla, aun estiman que Morel podría ser una alucinada proyección esquizoide del naufrago.⁸

¹ «[E]mpecé a imaginar el argumento un poco a la manera que aconseja Poe [...]. Si sabía que ese hombre iba a descubrir una máquina debía encontrar recursos para que el descubrimiento no fuera rápido y el libro no se me concluyera de inmediato. [...] Entonces tuve que imaginar que ese hombre era un perseguido político [...]. De ese modo fui inventando todos los detalles: la isla, las barrancas [...]. Etcétera» [*Plural*, N° 55 (1976)].

² *El Búho*, N° 5 (1963).

³ *Memorias* (1994), p. 92.

⁴ *El Cronista Comercial*, 3 de enero de 1975.

⁵ *La Quinzaine Littéraire*, N° 106 (1970). Cf. (a) *El Cronista Comercial*, 3 de enero de 1975; (b) *Memorias* (1994), pp. 92-3.

⁶ Decidido a «no escribir sobre temas que comprometieran mis sentimientos y perturbaran mi criterio» [*Claudia*, julio de 1978].

⁷ «Venezuela, las islas del Pacífico, los canadienses franceses. Cosas todas tomadas de los diccionarios» [*Plural*, N° 55 (1976). Cf. *La Quinzaine Littéraire*, N° 106 (1970)]. Así, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, la *Encyclopædia Britannica* y el *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e. siècle*. Casi todas las referencias a Venezuela provienen exclusivamente de la consulta de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*: «En *La invención de Morel* no hay más obra de consulta que la enciclopedia Espasa para Venezuela, porque yo nunca estuve en Caracas» [cit. en BARRERA (ed.), *op. cit.*, p. 36]. Esto fue señalado inmediatamente en una de las primeras reseñas venezolanas del libro: a los efectos de la narración, «lo mismo habría podido ser la nacionalidad de nuestro héroe argentina o mexicana» [VENEGAS FILARDO, PASCUAL, «La invención de Morel»].

⁸ Dadas las comunes aficiones e investigaciones, suponen que Morel es el fugitivo, que ha estado delirando. Cf. HAAKMAN, ANTON, «Een extreem geval van film. *De uitvinding van Morel*», p. 25: «*Er zijn genoeg redenen om aan te nemen dat Morel een dubbelganger van X is: beiden zijn geobsedeerd door de gedachte aan de onsterfelijkheid en de reproductie [...] van de mens, beiden koesteren een onbeantwoorde passie voor de ideale vrouw, de fake zigeunerin*». Según Bioy Casares, «[e]stas conclusiones lógicas

Definida por Bioy Casares como «ficción de trascendencia ambivalente»¹, organizada como estructura policial, con la progresiva elucidación del enigma, la novela abunda en indicios acerca de la explicación de los fenómenos² y en otros, propios de la estética neoclásica, que tienden a dotarla de una sugerente complejidad de significados. Inseparablemente integrados en el relato, se reconocen el tema de la inmortalidad³ y de la *ewige Wiederkunft* (cuyo símbolo es la Máquina berkeleyana de Morel), el tema del *amour fou* (cuyo símbolo es Faustine)⁴, y el ubicuo tema de la percepción errónea y el aislamiento (cuyo símbolo es la Isla)⁵.

A pesar de esta complejidad, Bioy Casares consideró que la contenida descripción de caracteres, la exaltada e indeclinable deliberación y la rémora vanguardista obraban desfavorablemente en *La invención de Morel*; comenzó a corregirla atendiendo aun a críticas acerca de la verosimilitud externa de sus postulados⁶. La segunda edición (1948) corrige

corresponden a hipótesis que no me parecen fuera de lugar en las disquisiciones finales del libro; pero la hipótesis mía es la más obvia: los habitantes de la isla son proyecciones de la máquina de Morel, el héroe es un desterrado, que se convierte en una proyección y muere para estar siempre junto a Faustine» [Cuestionario de M. Snook].

¹ *Hispania*, LVII, N° 1 (1974).

² Así, v.g., el naufrago dice ver «no el sol; la apariencia del sol», que sospecha que «mi relación con los intrusos [sea] como una relación entre seres en distintos planos» y que «los muertos siguen entre los vivos». Es interesante comprobar que, para un lector ingenuo, que había leído el anticipo de *La invención de Morel* en la revista *Sur* en septiembre de 1940, sin el prólogo de Borges –que condiciona la lectura–, Bioy Casares había entregado «la intuición de una probable explicación incluso en el título de su novela» ya que la palabra *invención* trae «aparejada la certeza de que todo se explicará por medio de un invento» [FERREYRA BASSO, JUAN G., «Un gran novelista argentino: Adolfo Bioy Casares»].

³ La novela va tratando, escépticamente, diferentes caminos hacia la inmortalidad: la religión (la Capilla de la isla), la literatura (la afición literaria del naufrago, sus proyectos, sus prevenciones críticas, su relato mismo), la mecánica (la máquina de Morel). Interpretaciones del relato como metáfora de la creación artística se encontrarán en MAC ADAM, ALFRED «Adolfo Bioy Casares. Satire & Self-portrait», y en SNOOK, MARGARET, «The Narrator as Creator and Critic in *The Invention of Morel*».

⁴ Llamada Justine en los primeros borradores, el nombre definitivo del personaje alude, según Bioy Casares, no al mito fáustico sino a «la mujer con la que está hablando continuamente Toulet, [...] es un saludo a Toulet» [Declaración en ULLA, NOEMÍ, *Aventuras de la imaginación*, p. 76]. Cf. *Les Contrerimes* (1921), XI, XXXIV, XXXVIII y LVI, y en especial la CIX, donde el poeta sostiene que «il faut savoir mourir, Faustine, et puis se taire». Bioy Casares siempre declaró su afición por la obra de Paul-Jean Toulet (1867-1920), cuyos poemas, de tono bucólico, evocan nostálgica e irónicamente el pasado del Béarn (patria de los Bioy) pero también tratan asuntos como la muerte de Adonis, sugiriendo la asociación de Faustine con Afrodita [Cf. LEVINE, *op. cit.*: 131 y 227]. En su poema «Faustine» (1862), Swinburne imagina «*the transmigration of a single soul, doomed as though by accident from the first to all evil and no good, through many ages and forms, but clad always in the same type of fleshy beauty*», una suerte de eterna reencarnación de Venus, funesta para quien se enamora de ella; la describe como «*a love machine/ with clockwork joints of supple gold*»; como «*a queen whose kingdom ebbs and shifts/ each week*», quien tras morir renace «*in weeks of feverish weather*». El poeta dijo haberse inspirado al entrever en un rostro contemporáneo los rasgos de la emperatriz (221) Faustina, tercera esposa de Heliogábalo.

⁵ Cf. GALLAGHER, *op. cit.*, p. 253. Bioy Casares dice que «[e]n *La invención de Morel* hay una isla y los personajes están aislados no solamente por vivir en ella, sino porque uno de ellos es un ser humano en tanto que los otros son apenas imágenes –aunque aparentemente iguales a los seres reales; por eso la comunicación es imposible entre ellos» [*Jornal do Brasil*, 30 de marzo de 1974].

⁶ En la edición de 1948, Bioy Casares agrega dos notas del Editor: una, sobre la coexistencia de imágenes y objetos; otra, sobre los aumentos de temperatura y destinada a responder a las objeciones planteadas por Eduardo González Lanuza [*Sur*, N° 75 (1940)]. Para una *suma* de reparos a una verosimilitud externa

vocablos y expresiones: su cotejo con la primera muestra que casi no hay línea que no haya sido modificada. Atenuada en lo esencial, mereció escasas variantes y alcanzó su forma casi definitiva al ser reeditada en 1953. Con algo de injusticia, al hablar del milagro nada adverso de *La invención de Morel*, se compara el pasado vanguardista no con la edición original de 1940 sino con sus hermanas revisadas de 1948 y 1953.

Los cuentos de *La trama celeste* pueden dividirse en dos grupos. El primero ofrece una contenida caracterización psicológica, un elemento político *en clave* y un marcado contraste entre versiones alternativas; es el más influido por el repertorio de motivos y vocabulario borgesianos y comprende «El perjurio de la nieve» (de 1942-3), «La trama celeste» (de 1943-4) y «El otro laberinto» (1944-5). En el segundo grupo, posterior a la publicación de *Plan de evasión* y formado por «De los reyes futuros» (1947), «El ídolo» (1947-8) y «En memoria de Paulina» (1948), el elemento político *en clave* se adelgaza. Conserva la estructura policial (*suspense, enigma*) pero reduce el contraste entre versiones y voces a sucesivas posturas del mismo narrador frente a los hechos, y anuncia, con personajes como el protagonista de «El ídolo», el desplazamiento hacia una nueva etapa.

«El perjurio de la nieve», publicado en enero de 1944¹, armoniza elementos fantásticos y literarios² con encubiertas referencias a un *horroroso* negociado. Dentro de una trama de estructura policial, reconcilia en forma *enmarcada* versiones contrapuestas³. Con mayor seguridad de estilo y de construcción, los elementos fantásticos se funden plenamente con la vida literaria del Buenos Aires de comienzos de la década de 1940. El principal antecedente de ese tono y de ese equilibrio es el relato «Enoch Soames» (1919), de Max Beerbohm.⁴ Este describe con animada ironía el mágico viaje de Enoch Soames desde el ambiente literario del Londres de 1880; Bioy Casares, la historia de la *invención*

nunca pretendida, cf. RICARDOU, JEAN, «Deux livres opposés».

¹ Aunque Bioy Casares dice haber contado a Borges el argumento de «El perjurio de la nieve» en 1932 y haber comenzado a escribirlo recién en 1943, después de tenerlo durante años por «un proyecto irrealizable» [*Clarín*, 11 de mayo de 1972], la novela *La navaja del muerto* constituye, ya en 1939, un indudable precursor. La idea central del cuento quizá se inspire en una historia que su padre oyó en Sicilia hacia 1910: «Venía [a Villa Politi] de los Estados Unidos, de Baltimore, en donde tiene un negocio de ferretería, en viaje de bodas. Su joven compañera era bonita, graciosa y alegre. Él estaba arrobado de admiración por ella; su amor no tenía límites [...]. Al despertarse en la mañana del vigésimo día de su estada en Villa Politi, fue a besar a su mujer y la encontró muerta en la cama. Quedó mudo de desesperación. No vertió una sola lágrima. [...] Llegado a Baltimore, condujo los despojos al cementerio, él solo, sin séquito. Volvió a su casa, a su ferretería, se colocó atrás del mostrador, reanudó las ventas de la mercadería, en silencio. [...] Todos los años desde hace treinta y cinco años, viene a pasar en Villa Politi el mismo número de días que vivió aquí con su amor [...]. En los veinte días que pasa aquí cada año, revive cotidianamente el horario cumplido entonces. [...] Pasa así, en plena euforia, expansivo, cordial, alegre y hasta bromista, cada año los veinte días del recuerdo» [*Años de mocedad*. Nuevo Cabildo, 1963, pp. 236-7].

² Bioy Casares lo llama «cuento más literario que policial» [*Búsqueda*, N° 6 (1981)].

³ La narración principal (Villafañe) —que recoge los ecos de Vermehren, del doctor Battis-Sayago, de Alfonso Berger Cárdenas y del ingeniero Grungtvig— está presentada por la de Alfonso Berger Cárdenas, quien la completa. Bioy Casares había leído *The Moonstone* (1868) de Wilkie Collins en 1941.

⁴ Traducido por Borges y Bioy Casares, «Enoch Soames» fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica* (1940). Beerbohm pudo enterarse de que Borges y Bioy Casares habían traducido su cuento. Patricio Gannon [*Esqueletos divinos*. Losada, 1971, p. 32] dice habérselo hecho saber en 1952.

de Vermehren desde una no menos animada parodia de la figura del joven Juan Rodolfo Wilcock.

Oribe, usurpador de autorías y de acciones ajenas, es, como Soames, el nexo entre el elemento literario (el tema de la originalidad frente al plagio) y el fantástico (la detención del tiempo en «La Adela»¹. Como tal, su figura está asociada a dos interpretaciones distintas, igualmente válidas. Según la que destaca la parodia literaria, es la imagen del joven Wilcock². Según la que propicia el elemento fantástico, el nombre «Oribe» alude a un personaje de Meyrink³ y, a través de él (junto a otros indicios que recorren la obra), a una larga serie de motivos tradicionales, desde la figura arquetípica del Rey durmiente —el rey que «vive y no vive», escondido en un lugar secreto en espera del momento de su regreso a la tierra⁴, hasta cuentos populares⁵, pasando por la tácita presencia danesa del señor Valde-

¹ «En *El perjurio de la nieve* [...] partí de la idea de la detención del tiempo. Tuve primero esa idea fantástica [...]» [*El Gato Negro*, N° 1 (1990)]. Según refiere el padre de Bioy Casares, en sus años de estudiante, para preparar sus materias de la carrera de abogacía «decidimos claustrarnos por dos o tres meses. Lo hicimos en la chacra Villa Adela, en Llavallol [...] [P]ara que la incomunicación fuera mayor ni mirábamos los diarios» [BIOY, *op. cit.*, p. 200].

² Bioy Casares ha reconocido que muchos rasgos de Oribe parodian los del joven Wilcock [CROSS *et alii* (ed.), *op. cit.*, p. 121]. «[I]nicialmente —asegura Bioy Casares—, casi no podía soportarlo. Me exasperaba espantosamente. Wilcock era maleducado y caprichoso —como Oribe—, y plagiarlo por naturaleza [...], aunque haya escrito cosas propias extraordinarias. [...] Recuerdo que una vez, hablando yo de los plagios de Stendhal, me preguntó: “¿Te estás refiriendo a mí?”. “No, le dije, me refiero a un autor que admiro mucho.” “Y entonces, ¿a mí no me admirás?”, repuso» [*El Gato Negro* N° 1 (1990)]. Bioy Casares había conocido a Wilcock (1919-78) por intermedio de Silvina Ocampo, hacia 1941. Cabe reconocer también en «Oribe» una alusión a Oliverio Gironde: el *crimen de Oliverio* habría sido interponerse, desde 1921, entre Borges y las cinco hermanas Lange —Norah y Haydée incluidas—, hijas de Berta Erfjord y del noruego Gunnar Lange (1865-1915), a quienes ambos escritores visitaban en la casa de la calle Tronador, en Belgrano. Oliverio y Norah casaron en julio de 1943, hacia la fecha de la composición del cuento.

³ En tal sentido, el nombre «Oribe» sería anagrama de «Obereit», personaje del cuento «J. H. Obereit Besuch bei der Zeitengeln» (1915) de Gustav Meyrink. En el cuento, el narrador halla, junto a la tumba de su abuelo, a un tal Johann Hermann Obereit. La lápida dice «Vivo», «cual si hubiera permanecido ileso en el reino de la podredumbre, esperando, tranquilo y paciente, la resurrección». Obereit le explica que es un longevísimo seguidor de las doctrinas del abuelo del narrador: la única forma de vencer la muerte es despojarse de las «sanguijuelas del tiempo», es decir, de las esperanzas y de los deseos. Entre los papeles de su abuelo, el narrador ha leído estas palabras: «¿Cómo puede el hombre evadirse de la muerte, salvo que no aliente esperanzas?». Reforzando esta alusión, el mismo epígrafe del cuento atribuye a un apócrifo Spiegelhalter (saludo a unos vecinos alemanes de los Bioy Casares en Mar del Plata) la autoría de *El rey secreto del mundo*, en realidad novela inconclusa de Gustav Meyrink: Borges la cita como *El emperador secreto del mundo* en una semblanza del autor [«Gustav Meyrink». *El Hogar*, N° 1489 (1938)]. El cuento de Meyrink había sido traducido y publicado por Borges en 1934 en el «Suplemento Multicolor» N° 35 del diario *Crítica* como «Las sanguijuelas del tiempo».

⁴ El antiguo mito del «monarca universal» reaparece en diversos ciclos culturales (la leyenda iraní de Kereshaspa, el veda de Purasu-Rama, la tradición popular del Buda Amida, la escatología musulmana en torno al «Imán Velado», etc.). En Occidente, el tema adquiere, entre otras, la forma de la leyenda de Carlomagno (durmiente en el seno de Gutenberg), la de Arturo (durmiente en el Avallón o en el Etna), y la del Emperador Federico Barbarroja. Cf. CARDINI, FRANCO, *Il Barbarossa*. Milano: Mondadori, 1985, *passim*. El cuento introduce el motivo mediante la mención de la Tierra del Rey Carlos, parte del archipiélago de las Spitzbergen.

⁵ V.g., los recogidos por Perrault (*la belle au bois dormant*) y por los Grimm (*Schneewittchen*), a los que remiten indicios tales como «Blanca», «Nieve», «Bella», «Lucía», etc. Una de las primeras manifestaciones del tema aparece en la *Völsunga Saga* (siglo XIII), texto en prosa inspirado en los cantares de la *Edda Mayor*: el héroe Sigurd, hijo del herrero noruego del rey de Dinamarca, logra despertar a la valquiria

mar¹. Si, como se sugiere, Lucía estuviera en el Infierno², Oribe (en realidad Villafañe) podría ser visto como una versión renovada del héroe arquetípico que rescata a la princesa del Dragón (Vermehren).

El personaje de Oribe, y aun su doble calidad de *pharmakós* y plagiaro, ocupan un lugar menor desde el punto de vista del contenido político. Aquí, con un siniestro y más o menos preciso valor simbólico, los indicios se concentran alrededor de las figuras de Villafañe y de Vermehren: en ambos casos, aluden a la realidad política de la época. La figura de Juan Luis Villafañe es la parodia del senador jujeño Benjamín Villafañe³ quien, apoyándose en el informe del periodista José Luis Torres, denunció en 1940 el *negociado* de las tierras de El Palomar, espuria operación de compraventa gestionada en 1938 por un Jacinto Baldassarre Torres con la anuencia de funcionarios y ministros del presidente (1938-42) R. M. Ortiz. El escándalo y el proceso subsiguientes, propiciados por los sectores pronazis, determinaron la caída de un gabinete aliadófilo y el retiro del presidente Ortiz, y la toma del poder por facciones de declarada simpatía hacia la causa del Eje, encabezadas por el vicepresidente Ramón Castillo, a quien Ortiz, aislado y enfermo, cedió el mando en junio de 1942. Como lo prueba el desaliento que transmite «El perjurio de la nieve» (y «La trama celeste»), Bioy Casares veía en este viraje político el comienzo de los grandes males que el golpe de 1943 (con su preuncio del corporativismo criollo de 1946) no podía sino agudizar.

Por último, en la alusión a la *Abwehr* que entraña la mención del fugitivo Erich Vermehren⁴, y en la velada referencia a Alemania que contiene «La Adela»¹, un entusiasta

Sigrdrifa, que dormía, armada, en un castillo rodeado de llamas. Norah Lange colaboró en 1931 con un artículo sobre «Los cantares de las Eddas» en la revista literaria *Azul* (1930-1), mencionada en el cuento.

¹ Traducido por Borges y Bioy Casares, «The Facts in the Case of Mr. Valdemar» (1845) de Poe fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica*.

² La mención de los perros (Cerberos) y la indicación de que la casa es un *axis mundi*, de encuentro entre cielo e infierno, refuerzan la sospecha de que «esta muchacha estuvo en el infierno». Según diversas tradiciones, el centro es la región de lo sagrado y por ende alcanzarlo –generalmente después de superar pruebas y dificultades varias– equivale a una iniciación. En el centro, mediante la *repetición*, se suspenden el tiempo profano y la duración y se instaura la eternidad [ELIADE, MIRCEA, *Le Mythe de l'éternel retour. Archetypes et répétitions*. Paris: Gallimard, 1949, *passim*].

³ Villafañe era un político independiente muy conocido «por su desilusión con respecto al sufragio universal, su franca admiración por la idea de la representación corporativa y otras opiniones comunes a los nacionalistas argentinos» [POTASH, ROBERT A., *El ejército y la política en la Argentina*. Sudamericana, 1971, vol. I, p. 194]. Como el senador, Juan Luis Villafañe es un acérrimo nacionalista, responsable de «muchos discursos de la buena época de más de un sector del Senado», y está convencido «del porvenir desesperado de la vida política en la tierra y, en especial, en la República». Berger Cárdenas, su discípulo, agrega que lo narrado (como el informe del senador Villafañe) «sobrecogió al país» y alteró «con secreta violencia, la vida de tantas personas». En su reseña de *La trama celeste* [*Sur*, N° 179 (1949)], Carlos Mastronardi había escrito que «[p]or momentos avenido con la realidad inmediata, Bioy nos dedica personajes que reúnen los caracteres de dos o más hombres concretos; estos “centauros” nada tienen de ficticios. Villafañe entre otros, unifica los atributos de dos argentinos irrefutables, y también antagónicos. Aunque Bioy no escribe narraciones cifradas, es indudable que se complace en el manejo de signos y alusiones que de algún modo duplican el mundo conocido». Cabe preguntarse si los «argentinos irrefutables» no serán el periodista José Luis Torres y Benjamín Villafañe, y si el periodista Juan Luis Villafañe no encubrirá una *portmanteau word* formada con aquéllos.

⁴ Al frustrarse el complot de 1943 del círculo de Frau Solf, Erich Vermehren (1919-2005), opositor al nazismo, huyó a Inglaterra con su esposa, la condesa Elisabeth von Plettenberg, Cf. SHIRER, WILLIAM, *The Rise and Fall of the Third Reich*. New York: Crest, 1962, pp. 1331-2.

de Kracauer descubriría una reafirmación de la condena del orden nazi, impuesto forzosamente desde 1933 a una nación mantenida en el sueño.

Detrás de su elegante apariencia de proposición fantástica demostrada mediante razones tomadas estéticamente de la filosofía y de teorías científicas afines, el argumento de «La trama celeste» oculta un *relato en clave* del ascenso de la derecha nacionalista al poder en 1942. Su estructura de versiones enmarcadas y ocasionalmente enfrentadas ofrece primero una proliferación de motivos célticos (v.g., la atmósfera de la casa de los Morris, la insinuada identificación de Morris con el rey Arturo, la nube como ámbito del tránsito, etc.)²; en seguida, otra proliferación, algo más atenuada, de emblemas, nombres y ritos cartagineses de respaldo flaubertiano. Escrito entre fines de 1943 y mediados de 1944, propone además una auténtica Afirmación de los Civiles, nada arquetípica, en su implícita exaltación de «Los Libres del Sud» de 1839³, símbolo de la reacción liberal frente al despotismo⁴.

Según Bioy Casares, la idea original del argumento fantástico provendría de «unas líneas atribuidas a Blanqui»⁵. Las líneas –tomadas de una reseña de Borges⁶– son las mismas que, debidamente elaboradas⁷, constituirán el fragmento de *L'Éternité par les astres* que lee Servian. En base a esa idea, *ostinatamente*, se organizarán y justificarán buena parte de los detalles de la historia. Servian, por ejemplo, es armenio, homeópata, metódico, está enamorado de su sobrina: ninguno de esos rasgos es una caprichosa digresión. Su pertenencia a la comunidad de un país que ya «no existe» es una «exigencia de construcción del cuento»⁸; como homeópata, para el problema causado por un vuelo

¹ Santa Adelaida (931-999) fue la gran emperatriz alemana, esposa de Otón I y regente del Imperio durante la minoridad de su nieto (983-95). Irónicamente, en el cuento se menciona también las prostibularias «carpas de Adela», sórdidos lupanares ubicados en el barrio de Palermo, en la cercanía de los cuarteles, atendidos por «bravías mujeres con cuchillo en la liga» [SELLES, ROBERTO y BENARÓS, LEÓN, *La historia del tango; Primera época*. Corregidor, 1977, p. 222].

² En un primer esbozo del argumento, Morris (entonces Owen) debía caer en la Buenos Aires de un universo donde no existían los vascos. Bioy Casares explica que no tardó en recapacitar «que la ausencia de vascos sería demasiado perceptible y que me convenía que el protagonista se creyera en el Buenos Aires de siempre; en lugar de los vascos, eliminé a los galeses» [CROSS *et alii* (ed.), *op. cit.*, p. 37]. Nótese que el presidente Ortiz era de origen vasco. Como señala Francisco Ayala en sus memorias, la familia del presidente Ortiz «se preciaba de tener origen vasco» [*Recuerdos y olvidos: El exilio*. Madrid: Alianza Tres, 1982, p. 14].

³ A través del cuadro «El fulgor y el poder y la dulzura de los varones del Sur».

⁴ En 1952, en el *Homenaje a Francisco Almeyra*, repetirá las alusiones (ahora dirigidas contra el peronismo). Bioy Casares hace participar a Almeyra en «el ejército de Castelli y de Crámer». En «La trama celeste» se alude a varios de los líderes del movimiento: el teniente Ambrosio Crámer [Kramer], Apolinario Barragán, Zacarías Márquez. En tiempos de Rosas, por contraposición al punzó federal, el *celeste* era el color de los liberales unitarios.

⁵ CROSS *et alii* (ed.), *op. cit.*, p. 38.

⁶ «NEIL STEWART, *Blanqui*» [*Sur*, N° 65 (1940)]. Borges vuelve a escribir sobre Blanqui en su artículo «Tres formas del eterno retorno» [*La Nación*, 14 de diciembre de 1941]. De las tres doctrinas (la de Le Bon, la de Nietzsche y la de Blanqui), considera que «la mejor razonada y la más compleja es la de Blanqui»; después remite a Demócrito, *Cuestiones Académicas*, II, 40.

⁷ El fragmento funde dos capítulos de *L'Éternité par les Astres* (1872). En la segunda versión publicada del cuento (1948), aparece corregido según la consulta de *La Philosophie de Nietzsche* (1898) de Henri Lichtenberger. Alcanza su forma definitiva en la versión publicada en 1981.

⁸ Declaración cit. en CURIA, *op. cit.*, p. 167.

prescribirá otro vuelo; por recuperar a su sobrina, siquiera en Buenos Aires facsimilares, emprenderá el viaje y dejará, metódicamente narrado, su testimonio de la aventura de Morris. El elemento amoroso, representado por Idibal y por la sobrina de Servian, se limita a una estricta necesidad argumental, estímulo de conductas indispensables. Aun es irónicamente necesario el destino más modesto del Morris de este universo, dedicado, como contrabandista, a la transgresión de fronteras.

Un denso tejido de indicios¹ convierte sutilmente esta *necesaria* correlación de elementos en un amargo *relato en clave* sobre el *aufhaltsame Aufstieg* de Ramón Castillo. Leído en estos términos, su argumento podría resumirse como sigue: un 24 de junio (i.e., el 24 de junio de 1942, día en que Castillo asume la presidencia), el piloto Morris despegaba desde la base de El Palomar (i.e., desde el negociado de la venta de tierras de El Palomar) y cae en un Buenos Aires alterno. En éste, mucho más espantoso que el original, encuentra una Iglesia que adora a Moloch, con sacerdotes que visten a la usanza militar². Comprueba que no hay Morris (i.e. R. M. Ortiz, anagrama de «Morris»), pero sí un castillo (i.e., Ramón Castillo), al que se llega transponiendo dos torres (i.e., Baldassarre Torres, gestor del negociado, y J. L. Torres, periodista que informa del mismo a Villafañe). Así, las dos Buenos Aires que se contraponen son la de Ortiz y la de Castillo, separadas por un vuelo desde El Palomar del 24 de junio³. En la época, cuando «El Palomar» era sinónimo de corrupción, la alegoría debió de ser transparente⁴.

Ninguno de los cambios que sufrió el cuento antes de alcanzar una versión definitiva en 1979⁵ alteró el desagrado y la ironía con que se describe la *ominosa* presencia del ré-

¹ Entre otros, varias de las calles que recorre Morris llevan los nombres de miembros del gobierno de Ortiz, caídos en el escándalo: Carlos Márquez (ministro de Guerra, objetivo principal del asalto de la Derecha, al que se llamó «Palomárquez»), Toll (Jorge E. Coll, ministro de Justicia), Abel Miranda, etc.

² En el Buenos Aires paralelo, aún más nacionalista y «siniestro», la bárbara iglesia púnica aparece en íntima asociación con el Ejército. En el cuento se la compara con el Salvation Army, aludiendo al discurso fundamentalista y mesiánico de los golpistas de julio de 1943.

³ En el «siniestro» Buenos Aires nacionalista, el «castillo» está en la calle Rivadavia («el sillón de Rivadavia» es una de las figuras habituales para designar la Presidencia), en lugar del Club Atlético Vélez Sársfield. Suprimiendo a Dalmacio Vélez Sársfield, autor del Código Civil argentino (1869), el texto destaca la ausencia del imperio de la justicia. El panorama consecuente es descrito como «hueco interminable en la oscuridad».

⁴ «El Palomar. Ésas eran las palabras que tenían preocupado a todo el país en el año difícil de 1940» [BAYER, OSVALDO, «Palomar: el negociado que conmovió a un régimen». *Todo es Historia*, N° 1 (1967), p. 19]. En el cuento «Las previsiones de Sangiácomo» [*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)], Bioy Casares y Borges incluyen al «doctor Castillo» y fijan el 24 de junio como la fecha del crimen a investigar. Del mismo modo, en el cuento «La lotería en Babilonia» [*Sur*, N° 76 (1941)], que según el propio Borges «no es del todo inocente de simbolismo», se deslizan alusiones al escándalo y sus artífices: se mencionan los terribles efectos provocados porque «desde el techo de una *torre* se suelte un *pájaro* [...]», o se destaca que «*el escribano* [babilonio] que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir *algún dato erróneo*» (subrayados nuestros).

⁵ La versión de 1948 fue revisada en 1967 y en 1979. La primera corrección eliminó verbos y adjetivos à la *Borges*. La de 1979 (publicada en 1981), mucho más importante, ignoró la de 1967 y volvió a hacerse directamente sobre la de 1948: el cuento fue sometido a profundas alteraciones. Fueron suprimidas referencias eruditas evidentes y accesorias y se introdujo una serie de variantes de contenido, en procura de mayor verosimilitud. Bioy Casares reconoce que «los escritores vemos el error de hecho como una desgracia. Cuando lo descubrimos en libros ajenos, dejamos de creer en la historia que nos cuentan» [«Nota» (1990) a *La trama celeste*]. La versión de 1979 revisa cuidadosamente el estilo, corrige errores en datos acerca de aviones y modifica la relación que une –o separa– a Morris y Servian: pasan de «una

gimen de junio¹.

A propósito de *La espada dormida*, Borges recomienda que «en un cuento policial escrito en Buenos Aires, Buenos Aires no debe figurar, o sólo puede figurar deformado»². En la bonaerense Budapest de enciclopedia³ de «El otro laberinto», por debajo de diferencias superficiales de apellidos y lugares, asoman las represiones nacionalistas similares alas del primer peronismo, se oyen las mismas czardas –tangos– «de la guardia vieja», y los *representative men* son un mismo «conjunto de políticos y militares generosamente matizado con clérigos». En versiones previas⁴, a esas alusiones se agregaban otras, similares a las de *Plan de evasión*, a colaboracionistas con el nazismo, miembros del gabinete de la Regencia (1920-1944), como Vladää, Reményi-Schneller o Horthy⁵; o bien a miembros de la Resistencia, como Albert Szent-Györgyi, e incluso a patriotas que inspiraron o participaron en las revueltas nacionalistas del siglo XIX contra el opresor austríaco, como el Conde Lajos Baththyány, el poeta Juan Aranyi, el periodista Albert Pálffy y el historiador István Horvath.

En ese escenario falsamente exótico, lo fantástico se manifiesta con una abundancia

mutua y consciente antipatía» (1948) a «una recíproca indiferencia» (1979).

¹ En el texto se ridiculiza cada palabra del capitán Morris, que «ignora y desdeña por igual a todos los extranjeros», que jura por su condición de argentino y sostiene que los convivios cartagineses son «los inicuos antepasados del sindicato, de la célula comunista y de las sociedades secretas que forman los individuos de algunas razas –por ejemplo los judíos– para minar nuestra civilización». El párrafo fue suprimido en la edición de 1967 y siguientes. Cf. la reseña que hace Borges de la revista *Desde el sagrado manantial de la fuerza alemana*, de Ludendorff y de «su campaña implacable y quincenal contra los judíos, contra el papado, contra los budistas, contra la masonería, contra los teósofos, contra la Sociedad de Jesús, contra el comunismo» [«De la vida literaria». *El Hogar*, N° 1455 (1937)].

² «MANUEL PEYROU, *La espada dormida*. *Sur*, N° 127 (1945).

³ Casi todas las notas de color local húngaro provienen de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. En «El otro laberinto», las discusiones acerca el género policial versan sobre la necesidad de ambientar las tramas policiales en sitios como París y Londres, no en Budapest. Horvath, que prepara una «rigurosa novela de peripecias», defiende esta posición contra Banyay.

⁴ Desde el estímulo inicial de *The Sense of the Past* de James, el argumento de «El otro laberinto» procede de dos novelas tempranas de Bioy Casares. En un primer esbozo, que transcurre en Praga a fines del siglo XIX, se concilian motivos de *Pasado Mortal* y de *El problema de la torre china*: el ambiente universitario de la primera, la desaparición en cuarto cerrado de la segunda; el manuscrito y el estudioso obsesionado, de ambas. El argumento ya es, en su esencia, el de la versión «húngara» definitiva, pero falta la explicación de la existencia del manuscrito y de las coincidencias biográficas y, por supuesto, el intencionado repertorio de alusiones literarias (Chatterton, Ovidio). Los nombres de algunos personajes remiten, como en la versión húngara, a figuras políticas de la Europa ocupada: el Liptay checo se llama Beck; el Horvath checo ha amado a Marta Benes. La cuarta y última versión, terminada en abril de 1945, ilumina, desde su calidad de problema resuelto, las deficiencias de cada una de sus precursoras.

⁵ No es éste el único punto en común. Como Nevers, Horvath es alejado de París por «una brusca, misteriosa e irremisible decisión». Como Nevers, no quiere inmiscuirse en «miserias locales», en acontecimientos que siente distantes, ajenos: «no condescenderé a morir por estas fantasmagorías provinciales». Quiere volver a Francia y a Madeleine [«Quiero hablar de Francia, quiero hablar de Madeleine»], así como Nevers quiere volver a Francia y a Irene [«volvería muy pronto a Francia, a Irene»]. Como Nevers, acaba por involucrarse y morir. En ambos relatos se cita el famoso fragmento ovidiano *Tr.*, I, v, 7. [Cf. GRIECO Y BAVIO, A., «*Aristarcus Bentleianus*. Filologías clásica y germánica en Adolfo Bioy Casares (1940-1948)», pp. 20-1].

de motivos y vocabulario¹ borgesianos tan ostensible como paródica². Si Buenos Aires se adivina detrás de Budapest, igualmente el tono bioycasariano se desliza, como un agua oculta, por debajo del aparente predominio de formas borgesianas: se trata de un uso bioycasariano de motivos compartidos con Borges. De este modo, la verosimilitud del viaje al pasado de la Posada del Túnel apelará a razones que Borges no hubiera desdeñado: la *Philosophia Perennis* –Boecio, Agustín, Leibniz– y Dunne,³ tácito y prescindible, serán invocados en favor de la ilusoriedad del tiempo sucesivo; Hume, para sugerir la imposibilidad de establecer precedencias causales entre el *bellissimo inganno* de Horvath y la anacrónica muerte de Banyay. Pero estas invocaciones conducirán únicamente a una umbrosa eternidad que residirá en un irónico *museo*, inmóvil pero nada terrible, de modestos arquetipos⁴.

La caótica enumeración del contenido del museo, hacinada reunión «de *membra disjecta* y de objetos heterogéneos»⁵ acumulados por un «implacable coleccionista», produce una impresión de *mise en abîme*. Sería ingenua la pretensión de ordenar ese repertorio aun en sus versiones más sencillas⁶. Ello no impide reconocer dentro de su irreductible Significado tendencias o significados menores: la función decorativa que desplaza al uso principal del objeto⁷, la condición de mecanismo⁸, la sobreimpuesta función narrativa⁹, el origen o la procedencia *oriental*¹⁰, etc. Todas esas tendencias envuelven al conjunto de una dilatada red de series entrecruzadas: quizá algunas frases concretas, perdidas en esas tranquilas enumeraciones, encierren algún mensaje para que una persona, en el porvenir, dé con la verdad. A pesar de la modestia de su contenido, el efecto general del desordenado museo es de infinitud y de eternidad: «es verosímil –dice Borges– que en la insinuación de lo eterno [...] esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran»¹¹.

Intimamente vinculado con el asunto fantástico, el tema de la falsificación literaria

¹ V.g., «su vasta lengua», «inmenso y unánime presidio», «repetidos funcionarios», «profundo espejo», «noche inagotable de horrores», «vindicación de mi conducta», etc.

² Hasta el título del cuento es francamente paródico: «el otro» y el «laberinto» son dos de los motivos que más frecuentemente se definen como borgesianos.

³ Cf. DUNNE, J. W., *An Experiment with Time* (1927), *passim*.

⁴ La localización del Museo no es menos paródica: en «El jardín de senderos que se bifurcan» –relato donde tiempo y espacio se identifican una vez más, según el antiguo topos–, el Pabellón de la Límpida Soledad está en «el centro de un jardín»; en «El otro laberinto», el Pabellón de los Banyay está «situado en los fondos del jardín». Para el topos del tiempo y el espacio como laberinto, cf. HOCKE, GUSTAV RENÉ, *Die Welt als Labyrinth*. Hamburg: Rowohlt, 1957, *passim*.

⁵ ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Sudamericana, 1951, p. 287. Para las enumeraciones caóticas, cf. SPITZER, LEO, *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid: Gredos («Estudios y Ensayos»), 1968, pp. 247-91.

⁶ En un primer esbozo del cuento, el Museo albergaba «antiguos órganos pintados, relojes con muñecos, teatros en miniatura, estatuas, antiguos aparatos de óptica».

⁷ V.g., relojes con muñecos, armonios con imágenes, muñeca rusa con avatares del Judío Errante, ajedrez que cuenta la historia del juego, servicio de porcelana con ilustraciones.

⁸ V.g., relojes, armonios mecánicos, billar de Phillip, paloma y mosca de Regiomontano, etc.

⁹ V.g., ajedrez que refiere los diversos orígenes del juego, porcelana con la historia de la Horda de Oro, muñeca rusa con los avatares del Judío Errante.

¹⁰ V.g., relojes, armonios de ébano, versión turca de la *demoiselle*, billar, muñeca rusa con avatares del Judío Errante, ajedrez, gorilas del judío Mendelssohn, porcelana con historia de mongoles, etc.

¹¹ *Historia de la eternidad* (1936).

—el manuscrito fraguado— constituye un elemento indispensable para el progreso de la trama: el viaje al pasado resultará de la conjunción de los poderes de Banyay con la biografía apócrifa del hombre de la Posada del Túnel; el ejemplo de Chatterton —y el de Paracelso¹— guiará a Horvath (y orientará su muerte); la noticia de Tavernier, con su testimonio sobre la desviada cita de Ovidio, descubrirá la naturaleza del viaje de Banyay y la consiguiente ilusión del tiempo sucesivo. Del tema de la falsificación procederán las duplicaciones que organizan la trama. La primera, implícita, es la del manuscrito, ya existente en alguna remota biblioteca turca cuando Horvath comienza a escribirlo; las otras son las que finalmente igualan a Horvath con Banyay y con el Hombre de la Posada. En juego de espejos, la vida de Banyay prefigura la vida fraguada del hombre de la Posada del Túnel; después de su desaparición, Horvath va tomando su lugar hasta suicidarse en el mismo museo, acosado por idénticos policías, convertido en otro avatar del Hombre de la Posada.

Aunque el argumento original de *Plan de evasión* conserva un buscado parentesco con *La invención de Morel*² (el ambiente insular, la invención wellsiana, la discutida relación de los hechos), su prolongado desarrollo, desde fines de 1940 hasta mediados de 1945, añadió a esas íntimas resonancias una estructura basada en el contrapunto ahora incesante de voces y versiones (cartas de Nevers y Xavier, informe de Castel, edición de Antoine), una caracterización más compleja —e irónica— de los personajes y una mayor riqueza de significados.

Sobre la base del aporte documental de *Dry Guillotine* (1938) de René Belbenoit³, diversos indicios parecen invocar motivos de Gaston Leroux⁴, de Crowley⁵, de Kafka⁶ y de

¹ Paracelso, de quien se decía que había muerto envenenado en la Posada del Caballo Blanco, sostuvo la teoría del poder de la voluntad: según él, bastaba imaginar claramente la muerte de alguien para lograrla.

² Bioy Casares pensó en «escribirla en seguida, como para que *La invención* y *Plan* salieran casi juntas, y de algún modo el lector las uniera» [*Crisis*, Nº 9 (1974)].

³ La mayor parte de los datos referidos a la vida en el presidio han sido tomados del texto autobiográfico de Belbenoit; muy pocos, del *Diario* de Dreyfus. Es probable que Bioy Casares haya consultado la versión española: *Guillotina Seca* [Santiago de Chile: Zig-Zag, 1939]. En su obra, Belbenoit explica que un *plan d'évasion* es «un supositorio especial para la fuga, provisto de una llave para esposas, una pequeña sierra y un destornillador».

⁴ De Leroux, en especial, el motivo del cuarto cerrado. Bioy Casares había leído *Le Mystère de la chambre jaune* (1908) con enorme interés a principios de 1929. Ese motivo, tan eficaz en la sugerencia de lo fantástico, es central en sus primeros intentos novelísticos (*La navaja del muerto*, *El problema de la torre china*), en *Plan de evasión* y en «El otro laberinto». Conviene recordar que en *La invención de Morel* se habla de «cuartos de espejos que eran infiernos de famosas torturas», en clara alusión a la cámara hexagonal persa descrita por Leroux en *Le Fantôme de l'Opéra* (1909), XXII: un cuarto de espejos que induce alucinaciones en los torturados mediante aumentos de temperatura.

⁵ En «The Stratagem» (1929) de Aleister Crowley (a quien Nevers quizá menciona como el «astrólogo Crowley») aparecen el ambiente de la Isla del Diablo de la época de Dreyfus, un enigmático Gobernador y largos recorridos por el patio de la prisión con extrañas enumeraciones alfabéticas.

⁶ Como señala Levine [*op. cit.*, p. 202], *Plan de evasión* alude reiteradas veces al relato «In der Strafkolonie» (1919) de Kafka. Escrita igualmente a la sombra del *affaire* Dreyfus, esta obra transcurre también en la penitenciaría de una isla cuyas autoridades hablan francés. Por otra parte, *Plan de evasión* abunda en alusiones a obras de Kafka: a *Das Schloß* (1926) en cap. II; a *Die Verwandlung* (1915) en cap. VIII; a *Der Prozess* (1925) en cap. XXXIV.

Wells¹. Sin embargo, aun en el caso de *The Island of Doctor Moreau*, estas similitudes son superficiales, como lo demuestra el nuevo sentido que adquieren, dentro de la trama policial, la atmósfera de presidios tropicales, el postergado *acercamiento* al Gobernador, el terrible experimento y la serie de crímenes en cuarto cerrado.

La índole de la *invención* de Castel supone las lecciones de Berkeley, Schopenhauer, William James y Russell, y las de la psicología experimental², pero también las intuiciones poéticas del simbolismo y sus *precursores*.³ Castel, lector de Rimbaud, convierte a sus pacientes en renovados «sujetos de James» y sigue literalmente a Schopenhauer al transmutar su propio dolor en placer estético. Esta triple filiación filosófica, científica y literaria explica la notable riqueza de referencias e indicios y se integra, a su vez, con redes de significaciones, que introducen motivos como el destierro insular⁴, la muerte propiciatoria de Nevers⁵, la guerra, el *affaire* Dreyfus⁶ y alusiones casi secretas hacia la familia Bioy⁷.

Símbolo de un universo concebido como repertorio de apariencias, *Plan de evasión* abunda en equívocos, oscuridades y duplicaciones. Un mismo silencio oculta la figura de Irene, las verdaderas causas del destierro de Nevers, la lejana actuación de los Brissac y el violento final del relato. Cada una de las atribuciones es falsa o siquiera discutible; el carácter de la mayoría de los personajes es contradictorio: la admirada cicatriz de Nevers es signo de una «psicología morbosa», la honorable casa Frinziné se sustenta en el contraban-

¹ De Wells, además de *The Island of Doctor Moreau* (1896), a la que conducen múltiples indicios, cf. el ambiente y el asunto del relato «The Empire of the Ants» (1905).

² Cf. las alusiones al *père* Louis Bertrand Castel, a Paul-Maurice Legrain, a Hippolyte Bernheim; las menciones de Alexander Bain, de *Zur Farbenlehre* (1810) de Goethe, de Marie Jaëll (Gaëll), de Gheorghe Marinescu, de Ferdinand Suárez de Mendoza, etc.

³ Cf. las menciones, citas y alusiones a la expresión poética de la sinestesia en Baudelaire, Rimbaud, Gustave Kahn, René Ghil, Marinetti, etc.

⁴ Cf. las alusiones al destierro en Ovidio, Dreyfus, Verlaine, Victor Hugo y en el *Bellerophon*, nombre de la nave en que Napoleón fue conducido a Santa Helena.

⁵ Cantado recurrentemente por los autores helenísticos Teócrito, Mosco y Bión, nativos o residentes en el ambiente insular siciliano, citados en la novela, el motivo del *pharmakós*, de tan larga progenie en la obra de Bioy Casares (el fugitivo venezolano, Anthal Horvath, Francisco Almeyra) quizá se vincula con la leyenda de Adonis, donde Xavier sería Marte; Castel-De Brinon, Apolo; Irene, Afrodita. [Cf. LEVINE, *op. cit.*, pp. 126-34]. En los últimos relatos de Bioy Casares, el *pharmakós* aparece desprovisto del clima trágico. Nicolasito Almanza, en *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985) podría verse como una versión paródica del *pharmakós* de *Plan de evasión*. Para el *pharmakós* como víctima propiciatoria que asegura la fertilidad del nuevo ciclo o como chivo emisario de pestes o hambrunas atribuidas a los dioses, cf. FRAZER, J. G., *The Golden Bough*, vol. VI (1919), *passim*.

⁶ A las notorias alusiones se agregan las de varios personajes –en general prisioneros– con nombres de ministros de Guerra franceses de la época del *affaire*, como Émile Zurlinden [Zurlinder] y Charles de Freycinet [Frinziné], o de miembros del partido anti-dreyfusista, como Pierre Fabre o el general Deloge.

⁷ Una estrecha relación une a los Nevers-Brissac con los Bioy. *Nevers* y *Brissac* aluden a Henri de Navarre (Enrique IV), rey bearnés, autor del Edicto de Nantes, que puso fin a las Guerras de Religión en Francia y por el que los Bioy sentían particular afección: *Nevers* lo evoca desde la homofonía; *Brissac* fue quien le permitió entrar en París, en 1594. *Oleron* alude a *Oloron-Sainte-Marie*, tierra de origen de los Bioy. Los nombres de pila de los Nevers-Brissac son tradicionales en la familia Bioy: tres de los tíos de Bioy Casares, los tres suicidas, se llamaban Pedro Antonio, Javier y Enrique [*Memorias* (1994), p. 149]. Por otra parte, desde la isla de Oleron se tienden líneas especulares hacia las islas de Salvación: Guyena-Guayana, isla de Re-isla Real, etc.

do, Castel es «un anarquista», «un gran hombre», «un hipócrita» y «un sabio»; el espléndido De Brinon, un retrasado mental.

Los rasgos y los fines de Castel reflejan la totalitaria pretensión de instituir un *orden ingenuo*: la imposición, sobre una *tabula rasa*, de una imagen del mundo que concilie falazmente las cárceles con la apariencia de libertad. El ámbito insular, además de responder a necesidades constructivas, destaca el hecho de que, sujeto a una realidad propia de su peculiar «ajuste de los sentidos», el individuo padece una restricción de la que no llega a percatarse. Como el doctor Johnson no ignoraba, «*every island is a prison*». Uno de los primeros títulos de la novela, *Los monstruos son hombres*, insistía en que el *orden ingenuo* y la insularidad consecuente llevan, en circunstancias extremas, a la destrucción del otro, visto como *monstruo*¹; en el relato, precisamente a través de una facultad no prevista, a la que Castel tiene por «quizá benéfica».

Como en «El otro laberinto», el ambiente exótico encubre otro, inmediato y contemporáneo. Escrito a lo largo de los años de la Segunda Guerra Mundial, *Plan de evasión* alude a ella directamente² o bajo la máscara de otros conflictos: las guerras de los hugonotes, la Guerra Franco-Prusiana³ y la Gran Guerra, que los personajes, a principios de 1914, intuyen como inminente. Si Castel, secundado por el *colaboracionista* De Brinon, representa a los dirigentes de los regímenes totalitarios, atentos a los destinos de su «rebaño»⁴, Nevers, en sus vacilaciones y reticencias, en su deseo de volver a Irene («la Paz»), simbolizaría las tribulaciones de la Francia ocupada.

Menos terrible pero no menos despreciado que el nazismo, al régimen de Farrell y Ramírez se dirige el sarcasmo de Nevers acerca de la riqueza en generales de las «imperceptibles repúblicas sudamericanas» y la parodia del topos *fortitudo et sapientia*, puesta en boca del militarista Xavier Brissac, que aspira a ser «un verdadero capitán de navío –un hombre de su Patria, de su Familia, un ordenado».

Comparada con la de «El otro laberinto» o con la de *Plan de evasión*, la estructura de los últimos cuentos de *La trama celeste* se aligera: una sola voz narra la historia; la mayoría de los indicios se limitan a preparar y sostener lo fantástico; la presencia de cuestiones literarias y los elementos alegóricos se hacen menos notorios.

Con enumeraciones caóticas, «De los reyes futuros», escrito entre fines de 1946 y mediados de 1947, contemporáneo de «La fiesta del monstruo», describe un mundo trastornado cuyos símbolos más elocuentes son el *decaído* caserón y el ordenado jardín invadidos por la naturaleza rebelada y abandonados a la «libre lucha evolutiva». Basado en las doctrinas de Darwin y Galton, quizá con una alusión a Nietzsche, el relato propone un enigma cuya solución de apariencia científica –la extrema eficacia de la Eugenesia– revela, por

¹ El Cura asesinará porque cree ver «monstruos, no hombres». El cambio de título debe datar de mediados de 1944: en «La trama celeste», publicada en junio de ese año ya se lee «Morris está más dispuesto a escuchar *mis planes de evasión*» (el subrayado es nuestro).

² V.g., las permanentes alusiones a la «colaboración» y a Fernand de Brinon (1885-1947), colaboracionista francés que durante el régimen de Vichy presidió el Comité France-Allemagne.

³ V.g., se alude a Jules Favre (1809-80), quien negoció la paz con Prusia en 1871, y al pintor Anton von Werner, quien ilustró numerosas escenas de las negociaciones entre aquél y Bismarck, entre ellas la famosa *Proclamación del Nuevo Imperio Alemán*, ambientada en el Salón de los Espejos del palacio de Versalles.

⁴ Castel dice a Nevers que «[l]a obligación es salvar al rebaño que vigilamos, salvarlo de su destino».

última vez, profunda influencia de Wells.

En «El ídolo», terminado en mayo de 1948, Bioy Casares descubre el comienzo del cambio que determinará, hacia 1956, el fin del predominio de lo fantástico. Hasta «El otro laberinto», las diversas versiones de los hechos se correspondían con otras tantas voces; en «El ídolo», el narrador refiere inadvertidamente dos versiones simultáneas: la que él cree entender y la verdadera y terrible que se desliza con *ironía trágica* por detrás de sus palabras. En la preparación de esa ironía, se evidencia un gusto por el registro del habla que ya había aparecido con efectos similares en sus escritos en colaboración¹.

Mediante un procedimiento que después repetirá con sutil insistencia², el argumento evoca la trama de *Thaïs* de Anatole France; un indicio entregado como al descuido –la mención del copto Paphnuti– señala el vínculo. En una ambigua confusión entre sueño y vigilia, todo tipo de prefiguraciones preparan la posesión por el súcubo y la ceguera.

Escrito entre junio y septiembre de 1948, «En memoria de Paulina» opone, con *estilo azucarado*, sobre una idea de inspiración platónica, espíritu y materia, pasión y amistad. Como los dos caballos del *Fedro*, el narrador, rodeado de atributos de blancura, se enfrenta a Montero (es decir, Otelio), «hirsuto y casi negro». Al igual que en «El ídolo», las diferentes interpretaciones de los hechos son confiadas a un solo narrador, que en este caso las enuncia sucesivamente. No faltan, algo menos ostensibles, indicios: el poema de Browning³, el argumento de Montero, la cíclica calesita que turba al narrador.

El período comprendido entre 1947 y 1956 puede considerarse como una etapa de transición hacia el predominio de un nuevo elemento, realista cotidiano, como organizador del relato. En los últimos cuentos de *La trama celeste* y en los de *Historia prodigiosa* aún es fuerte la atracción de lo fantástico, pero van desapareciendo los restos de la estructura policial y adquieren mayor importancia lo realista y la psicología de los personajes. Desde *El sueño de los héroes*⁴, lo fantástico deja de ampararse en la verosimilitud genérica y comienza a nutrirse, a través de la abundancia de digresiones⁵, de ámbitos inmediatos: barrios de Buenos Aires y ciudades y pueblos del sur de la provincia.

¹ Cf. el narrador de «El ídolo» con el Gervasio Montenegro de *Seis problemas para don Isidro Parodi* y de *Un modelo para la muerte* y con el Doctor Huberman de *Los que aman, odian*.

² V.g., *El sueño de los héroes* (sobre la historia de los Argonautas), «El gran serafín» (sobre un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino), «El Noúmeno» [sobre el cuento «Una semana de holgorio» (1927), de Arturo Cancela].

³ En otro poema de Browning, «Paulina, a Fragment of a Confession» (1833), un poeta moribundo confiesa a Pauline sus pecados, consecuencia de un defecto de origen. En borradores tempranos del cuento, el personaje de Paulina se llama María Luisa, en alusión a María Luisa Bombal (1910-80) y a su *nouvelle La Amortajada* (1938), cuyo argumento Borges [«La Amortajada». *Sur*, N° 47 (1938), pp. 80-1] resume como «el velorio de una mujer sobrenaturalmente lúcida que [...] intuye de algún modo –desde la muerte– el sentido de la vida pretérita».

⁴ M^a Luisa Bastos sostiene que en *El sueño de los héroes* se da una «democratización» de lo fantástico. [«Habla popular/Discurso unificador. *El sueño de los héroes*», p. 754]. Bioy Casares dice que *El sueño de los héroes* «es un hito» ya que es «una novela de Buenos Aires» [*El Cronista Comercial*, 3 de enero de 1975].

⁵ En los cuentos de *Historia prodigiosa* y en *El sueño de los héroes* «lo pensé todo, pero dejé más obra librada a las digresiones [...] para que no estuvieran excesivamente armadas» [*Paula*, 29 de marzo de 1977].

Segunda etapa neoclásica: realista cotidiana (desde 1956)

Ya a comienzos de la década de 1950, en sus artículos y reseñas, se revela una tendencia creciente hacia la reivindicación del relato psicológico realista: en ellos censura la atención por los argumentos en desmedro de «la voz del autor, que oímos en las pausas del relato, en las observaciones y en las reflexiones»¹ y pondera un *ideal de perfección para maestros*, que «acoge lo superfluo y la digresión», superior al de los autores nuevos, «que tolera únicamente lo indispensable»². Después de tímidos antecedentes³, desde 1959 dejará fluir su propia voz en ocasionales publicaciones de misceláneas, de ensayos autobiográficos y aun de fragmentos de sus diarios personales.

Hacia 1956 ó 1957, lo fantástico se subordina definitivamente al desarrollo de cuestiones de conducta, en narraciones donde, dada la «grieta en la imperturbable realidad», lo que interesa no es su explicación –digamos wellsiana– sino las reacciones de los testigos. Por lo común, esa presencia injustificada de lo fantástico ocurre en medio de un minucioso realismo, rodeada de ambientes reconocibles y de personajes cotidianos. Desde *Guirnalda con amores* por primera vez⁴ algunos argumentos prescinden del elemento fantástico; en estas narraciones, cuyo inevitable protagonista es un individuo «incurablemente ingenuo», que «pretende razonar la conducta femenina»⁵, la relación amorosa refleja con particular recurrencia el carácter engañoso de las percepciones cotidianas y la fatal incomunicación que depara el orden ingenuo.

En la década de 1960, el equilibrio de elementos realistas, fantásticos y grotescos es perturbado por la presentida irrupción del populismo. El inexorable desembarco del segundo peronismo determina crispadas denuncias: desde el abierto llamamiento de «Estamos durmiendo» (1963) hasta las alegorías de «Un león en el bosque de Palermo» (1960), «El calamar opta por su tinta» (1962), «El solar» (1966), «El atajo» (1966), *Invasión* (1967-8), «La pasajera de primera clase» (1969) y *Diario de la guerra del cerdo* (1967-9). En atmósferas kafkianas aparece el tema del inmotivado ataque de una fuerza atroz e incomprensible; la ironía escéptica del autor, por un momento, es superada por la alarma ante la abominación de la desolación. Un mundo enloquecido más allá de lo imaginable sólo puede ser exorcizado: inminente, con el horror combativo de las alegorías; presente, con la resignada repulsión del grotesco.

El avance de lo humorístico y de lo grotesco, pronunciado desde 1973, se corresponde significativamente con el abandono de su colaboración con Borges⁶, como si la ausencia de «Bustos Domecq» –catarsis mediante la que liberaba su *involuntaria* afición por lo paródico y lo irónico– contribuyera al desplazamiento hacia su obra de esos

¹ «Prólogo para una edición de *La novia del hereje*» (1958) [escrito en enero de 1954].

² «DAVID GARNETT, *Aspects of Love*» (1956). Cf. *Guirnalda con amores* (1959), libro IV.

³ Además de las prematuras «reflexiones» de *Prólogo* (1929), en 1950 publica en la revista *Sur* una selección de fragmentos tomados de sus cuadernos de apuntes, que después incluirá en *Guirnalda con amores*.

⁴ Salvo, naturalmente, sus colaboraciones con Borges y Silvina Ocampo, y su alegórico «Homenaje a Francisco Almeyra».

⁵ COZARINSKY, EDGARDO, «*Guirnalda con amores*», p. 51.

⁶ Su último cuento escrito en común («Una amistad hasta la muerte») data de enero de 1973.

elementos. Desde la década de 1970, a la degradación de lo fantástico y a la parodia de sus propios temas se une la pérdida de referentes seguros: los elementos realistas, grotescos, fantásticos y paródicos se organizan en torno a convenciones de lectura cada vez más dudosas. En *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, por ejemplo, el intento de definir con exactitud el elemento dominante provoca el desasosiego: en aparente desorden, se entrecruzan elementos fantásticos (el insinuado tema demoníaco), extraños (la sugerencia de *body snatchers*), grotescos (personajes como Lo Pietro o don Juan) y realistas (ambiente de La Plata).

Culminación de esta tendencia, en los cuentos que serán reunidos probablemente bajo el título de *Una magia modesta*, la caricatura de los verdaderos prodigios es extrema y, en la mayoría de los casos, la trama se reduce a las dimensiones de la anécdota. En estos pequeños relatos se recupera, casi en su pureza, el agrado de lo narrativo: lo demás, como sugiere algún prólogo, es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal.

Buenos Aires, mayo de 1996

ANEXO

Ediciones y versiones de *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *La trama celeste*.

(a) *La invención de Morel*.

«*La invención de Morel*». *Sur*, N° 72 (septiembre 1940), pp. 43-71.
Anticipo de pp. 15-80 de la 1ª edición.

La invención de Morel. 1ª edición. Losada («Novelistas de España y América»), 1940, 169 pp.
Incluye, con variantes, el anticipo de *Sur*.

La invención de Morel. 2ª edición. *Sur*, 1948, 140 pp.

La invención de Morel. 3ª edición. Emecé («Novelistas argentinos contemporáneos»), 1953, 155 pp.

La invención de Morel. 4ª edición. Emecé («Escritores argentinos»), 1991, 155 pp.

(b) *Plan de evasión*

Plan de evasión. 1ª edición. Emecé, 1945, 187 pp.

Plan de evasión. 2ª edición. Galerna («Serie mayor / letras»), 1969, 167 pp.

(c) *La trama celeste*

El perjurio de la nieve (a). Emecé («Cuadernos de la Quimera»), 1944, 64 pp.

«*La trama celeste* (a)». *Sur*, N° 116 (junio 1944): 35-69.

«*El otro laberinto* (a)». *Sur*, N° 135 (enero 1946): 50-92.

«*De los reyes futuros* (a)». *Los Anales de Buenos Aires*, N° 20-21-22 (octubre-diciembre 1947): 12-23.

La trama celeste. 1ª edición. *Sur*, 1948, 246 pp.

Contenido: «En memoria de Paulina (a)». «*De los reyes futuros* (b)». «*El ídolo* (a)». «*La trama celeste* (b)». «*El otro laberinto* (b)». «*El perjurio de la nieve* (b)».

La trama celeste. 2ª edición. *Sur*, 1967, 176 pp.

Contenido: «Prólogo». «En memoria de Paulina (b)». «*De los reyes futuros* (c)». «*El ídolo* (b)». «*La trama celeste* (c)». «*El otro laberinto* (b)». «*El perjurio de la nieve* (c)».

«*La trama celeste* (d)». In: MARTÍNEZ, CARLOS D. (comp.), *La trama celeste y otros relatos*. CEAL («Biblioteca argentina fundamental»), 1981: 37-65.

La trama celeste. 3ª edición. Losada («Novelistas de nuestra época»), 1990, 155 pp.

Contenido: «Prólogo». «Nota». «En memoria de Paulina (b)». «*De los reyes futuros* (c)». «*El ídolo* (b)». «*La trama celeste* (d)». «*El otro laberinto* (b)». «*El perjurio de la nieve* (c)».

BIBLIOGRAFÍA¹

Bibliografía primaria

- 1929** *Prólogo*. Biblos [Firmado «Adolfo V. Bioy»].
- 1933** *17 disparos contra lo porvenir*. Tor («Cometa») [Firmado «Martín Sacastrú»].
- 1934** *Caos*. Viau y Zona.
- 1935** *Leche cuajada*. La Martona. [Sin firma, en colaboración con J. L. Borges].
La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno. Talleres de Francisco A. Colombo.
- 1936** *La estatua casera*. Ediciones Jacarandá.
«Confesión de Adolfo Bioy Casares». *El Suplemento*, 1º de julio.
«Los novios en tarjetas postales». *Destiempo*, N° 2, p. 3.
- 1937** *Luis Greve, muerto*. Destiempo.
- 1940** «*La invención de Morel*». *Sur*, N° 72, pp. 43-71.
La invención de Morel. 1ª ed. Losada («Novelistas de España y América»).
«Prólogo» a: BORGES, J. L., OCAMPO, SILVINA y BIOY CASARES, ADOLFO, *Antología de la literatura fantástica*. 1ª ed. Sudamericana («Laberinto»), pp. 7-15.
- 1942** «JORGE LUIS BORGES, *El jardín de senderos que se bifurcan*». *Sur*, N° 92, pp. 60-5.
«RUDYARD KIPLING, *La litera fantástica*». *Sur*, N° 95, pp. 80-1.
Seis problemas para don Isidro Parodi. *Sur* [En colaboración con J. L. Borges, con el seudónimo común de «H. Bustos Domecq»].
- 1944** *El perjurio de la nieve*. Emecé («Cuadernos de la Quimera»).
«La trama celeste». *Sur*, N° 116, pp. 35-69.
- 1945** *Plan de evasión*. 1ª ed. Emecé.
- 1946** «El otro laberinto». *Sur*, N° 135, pp. 50-92.
«El Séptimo Círculo». In: *Repertorio Bibliográfico Emecé; Catálogo General Perpetuo*, tomo VII. Emecé [En colaboración con J. L. Borges].
Los que aman, odian. Emecé («El Séptimo Círculo») [En colaboración con Silvina Ocampo].
«Elogio de Wells». *Los Anales de Buenos Aires*, N° 9, p. 6.
Un modelo para la muerte. Oportet & Haereses [En colaboración con J. L. Borges, con el seudónimo común de «B. Suárez Lynch»].
- 1947** «De los reyes futuros». *Los Anales de Buenos Aires*, N° 20-21-22, pp. 12-23.
- 1948** «Estudio preliminar» a: BAEZA, RICARDO (ed.), *Ensayistas ingleses*. Jackson («Clásicos Jackson»), pp. IX-XXXII.
La invención de Morel. 2ª ed. *Sur*.
La trama celeste. 1ª ed. *Sur*.
- 1949** «Prólogo» a: ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*. Estrada («Clásicos Castellanos»), pp. 13-26.

¹ Salvo indicación en contrario, asúmase Buenos Aires como lugar de publicación.

- 1950** «De un cuaderno de apuntes». *Sur*, N° 192-194, pp. 277-81.
«El hijo de su amigo». *Número* (Montevideo), N° 19, pp. 101-19 [En colaboración con J. L. Borges].
- 1953** *La invención de Morel*. 3ª ed. Emecé («Novelistas argentinos contemporáneos»).
- 1954** *Homenaje a Francisco Almeyra*. Destiempo.
«Homenaje a Francisco Almeyra». *Sur*, N° 229, pp. 1-16.
El sueño de los héroes. 1ª ed. Losada («Novelistas de España y América»).
- 1955** «La fiesta del Monstruo». *Marcha* (Montevideo), 30 de septiembre [En colaboración con J. L. Borges, con el seudónimo común de «H. Bustos Domecq»].
- 1956** «DAVID GARNETT, *Aspects of Love*». *La Nación*, 8 de julio.
Historia prodigiosa. México D.F.: Obregón («Colección literaria Obregón»).
- 1958** «Prólogo para una edición de *La novia del hereje*». *La Biblioteca*, 2ª época, tomo IX, N° 3, pp. 101-5.
- 1959** *Guirnalda con amores*. Emecé («Novelistas argentinos contemporáneos»).
- 1960** «Un león en el bosque de Palermo». *Sur*, N° 268, pp. 91-8.
- 1962** «El calamar opta por su tinta». *La Nación*, 13 de mayo.
- 1963** «Estamos durmiendo». *Despertar*, N° 8, pp. 3- 4.
- 1964** «Lettres et amitiés». *L'Herne* (Paris), N° IV, pp. 12-8.
- 1965** «Postdata» a: BORGES, J. L., OCAMPO, SILVINA y BIOY CASARES, ADOLFO, *Antología de la literatura fantástica*. 2ª ed. Sudamericana («Piragua»), pp. 15-7.
- 1967** «El gran serafín». In: *El gran Serafín*. Emecé («Selección Emecé de obras contemporáneas»), pp. 7-45.
«El solar» [1966]. In: *El gran Serafín*. Emecé («Selección Emecé de obras contemporáneas»), pp. 137-42.
«El atajo» [1966]. In: *El gran Serafín*. Emecé («Selección Emecé de obras contemporáneas»), pp.155-82.
«Libros y amistad». In: BOSCO, Mª ANGÉLICA (ed.), *Borges y los otros*. Fabril («Los Libros del Mirasol»), pp. 86-8.
La trama celeste. 2ª ed. Sur.
- 1968** «Siete soñadores». *Sur*, N° 314, pp. 21-35.
La otra aventura. Galerna («Serie menor/ ensayos»).
- 1969** *Plan de evasión*. 2ª ed. Galerna («Serie mayor / letras»)
«La pasajera de primera clase». *La Prensa*, 26 de octubre.
Diario de la guerra del cerdo. Emecé («Novelistas argentinos contemporáneos»).
- 1972** «Prólogo» a: COMESAÑA, EDUARDO, *Fotos poco conocidas de gente muy conocida*. Imprenta Anzilotti.
- 1973** *Dormir al sol*. Emecé («Novelistas contemporáneos»).
- 1977** «Una amistad hasta la muerte» [1973]. In: *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, La Ciudad, pp. 25-34 [En colaboración con J. L. Borges].
«El héroe de las mujeres». In: *El héroe de las mujeres*. Emecé, pp. 155-91.
- 1981** «La trama celeste». In: MARTÍNEZ, CARLOS D. (ed.), *La trama celeste y otros relatos*. CEAL («Biblioteca argentina fundamental»), pp.37-65.
- 1982** «Diario y fantasía». *Vuelta* (México D.F.), N° 65, pp. 4-5.
«Prólogo» a: KOCIANCICH, VLADY, *La octava maravilla*. Madrid: Alianza («Alianza Tres»), pp. 7-8.
- 1985** «Aprendizaje». In: *Páginas de Adolfo Bioy Casares seleccionadas por el autor*.

- Celtia («Escritores Argentinos de Hoy»), pp. 277-83.
La aventura de un fotógrafo en La Plata. Emecé («Escritores argentinos»).
- 1986** «El Noúmeno». *Crisis*, N° 42, pp. 35-9.
- 1988** «Vorwort». In: STRAUSFELD, MICHÍ (ed.), *Der rote Mond; Phantastische Erzählungen vom Río de la Plata*. Frankfurt am Main: Suhrkamp («Suhrkamp Taschenbuch»), pp. 7-9.
- 1990** *La trama celeste*. 3ª ed. Losada («Novelistas de nuestra época»).
- 1991** *Una muñeca rusa*. Barcelona: Tusquets («Andanzas»).
- La invención de Morel*. 4ª ed. Emecé («Escritores argentinos»).
- 1994** *Memorias; Infancia, adolescencia, y cómo se hace un escritor*. Barcelona: Tusquets («Andanzas») [En colaboración con Marcelo Pichon Rivière y Cristina Castro Cranwell].

Entrevistas y reportajes

- 1937** «Prepara un nuevo libro Adolfo Bioy Casares». *El Suplemento*, septiembre, con González Trillo y Ortiz Behety.
- 1963** «Reportaje a Adolfo Bioy Casares». *El Búho*, N° 5, pp. 1 y 4-5.
- 1969** «La gran aventura de llamarse Bioy Casares». *Gente*, N° 223, pp. 66-9, con Guillermo Zorraquín.
- 1970** «Bioy Casares parle de son œuvre». *La Quinzaine Littéraire* (Paris), N° 106, pp. 4-5, con Héctor Bianciotti.
- 1971** «Preguntas a Adolfo Bioy Casares». *La Nación*, 14 de marzo, con M^a Angélica Bosco.
- 1972** «El reportaje que Adolfo Bioy Casares no respondió». *Clarín*, 11 de mayo, con Ubaldo Nicchi.
- 1974** «Adolfo Bioy Casares: yo necesito la tormenta». *Crisis*, N° 9, pp. 40-3, con Marcelo Pichon Rivière.
 «Monólogo con Adolfo Bioy Casares». *Hispania* (Los Angeles, University of Southern California), LVII, N° 1, con Robert Saladrigas.
Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), 30 de marzo, con Bella Jozef.
- 1975** «Adolfo Bioy Casares: Un enfoque insólitamente sincero de sí mismo». *El Cronista Comercial*, 3 de enero, con Roberto Lucas.
Hispania (Maryland), N° 9, pp. 57-81, con Martha Paley de Francescato.
 «Charla larga, profunda y vital con Adolfo Bioy Casares». *Gente*, N° 511, pp. 42-7, con Helena Serrot.
- 1976** *Modern Language Notes* (Baltimore), N° 91, con Alicia Borinsky.
 «Las utopías pesimistas de Adolfo Bioy Casares». *Plural* (México D.F.), N° 55, pp. 47-53, con Danubio Torres Fierro.
 «Diálogo con un escritor». *La Opinión*, 4 de julio.
 «Conversación con un escritor: Adolfo Bioy Casares». *Libro Elegido*, N° 6, pp. 83-91, con Ana Baron.
 «Adolfo Bioy Casares: “la literatura se hace en la casa de cada uno”». *Clarín*, 16 de diciembre.
- 1977** Cuestionario de Margaret Snook, inédito, respondido en marzo.
 «Vida, pasión y vida de Adolfo Bioy Casares». *Paula* (Santiago de Chile), 29 de

- marzo, pp. 46-9, con M^a Teresa Diez y Juan Bautista Rossetti.
- 1978** «Adolfo Bioy Casares: todo es aventura». *Claudia*, julio, pp. 40-3, con Héctor Zim-merman.
- 1979** «Conversación con un escritor: Adolfo Bioy Casares». *Libro Elegido*, N° 32, pp. 144-53, con Jorge Montes.
- 1980** «Adolfo Bioy Casares». *La Nación*, 24 de febrero, con Martín Müller.
- 1981** «Adolfo Bioy Casares habla del género policial, su asociación con Borges, el valor de jugarse, los sueños y la muerte». *Búsqueda*, N° 6, pp. 38-40, con Amílcar Ro-mero.
- 1983** «A solas, con Bioy Casares». *Somos*, N° 368, pp. 26-8, con Vilma Colina.
- 1986** «Somos nuestra inteligencia». *Lo Literario*, N° 6, pp. 1 y 3-4, con Héctor Saldaña y Marcela Satz.
- 1987** «Bioy Casares o el camino de la lucidez». *Napenay*, N° 3, pp. 52-5, con Ester de Izaguirre.
- 1988** «Con los años me he ido apartando de las teorías literarias». *Límites*, N° 1, pp. 7-12.
- 1990** «Adolfo Bioy Casares y el misterio como género». *El Gato Negro*, N°1, pp. 29-37, con Inés Pardal.

Bibliografía secundaria

- BARRERA**, TRINIDAD (ed.), *Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica («Semana de autor»), 1991.
- BASTOS**, M^a LUISA, «Habla popular / Discurso unificador. *El sueño de los héroes*». *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), N° 125 (1983), pp. 753-66.
- BORGES**, JORGE LUIS, «*La estatua casera*». *Sur*, N° 18 (1936), pp. 85-6.
- , «*Luis Greve, muerto*». *Sur*, N° 39 (1937), pp. 85-6.
- , «Prólogo» a BIOY CASARES, ADOLFO, *La invención de Morel*. Losada, 1940, pp. 9-13.
- CARROUGES**, MICHEL, *Machines Célibataires*. Paris: Éditions du Chêne, 1954.
- CLAIR**, JEAN, «L'ultime machine; Notes sur *L'Invention de Morel* / «Die letzte Maschine; Anmerkungen zu *Die Erfindung von Morel*». *Junggesellenmaschinen / Les Machines célibataires*. Venezia: Alfieri, 1975, pp. 180-92.
- CONZEVOY-CORTÉS**, LEONOR FELISA, *El tema de la soledad en la narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Michigan: Michigan State University, 1977.
- COZARINSKY**, EDGARDO, «Guirnalda con amores». *Sur*, N° 261 (1959), pp. 50-2.
- CROSS**, ESTHER y DELLA PAOLERA, GRILLO (eds.), *Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- CURIA**, BEATRIZ, *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares (desde 1940)*. Mendoza: Universidad de Cuyo, 1986.
- FERREYRA BASSO**, JUAN G., «Un gran novelista argentino: Adolfo Bioy Casares». *Conducta*, marzo de 1941.
- GALLAGHER**, DAVID P., «The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares». *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), LII, N° 3 (1975), pp. 247-66.
- GARCÍA MUÑOZ**, GERARDO, *El sueño creador; Adolfo Bioy Casares, el ABC de la invención*. México D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

- GONZÁLEZ LANUZA**, EDUARDO, «*La invención de Morel*». *Sur*, N° 75 (1940), pp. 159-61.
- GRIECO Y BAVIO**, ALFREDO, «La crítica literaria de Adolfo Bioy Casares». In: BLOCK DE BEHAR, Lisa e SOLARI DE MURÓ, Isidra (eds.), *De la amistad y otras coincidencias; Adolfo Bioy Casares en Uruguay*. Salto: Centro Cultural Internacional, 1993, pp. 161-73.
- , «*Aristarcus Bentleianus*. Filologías clásica y germánica en Adolfo Bioy Casares (1940-1948)». In: HOFRATH, HEUSCHRECKE (ed.), *Festschrift für Irma Seidler*. Budapest: Samstagskreis, 1993, pp. 19-84.
- HAAKMAN**, ANTON, «Een extreem geval van film. *De uitvinding van Morel*». In: *Achter de spiegel; Film en fictie*. Amsterdam: De Beziger Bij, 1977, pp. 16-28.
- JIMÉNEZ**, EDUARDO, «Introduction». *L'Invention de Morel*. Paris: Robert Laffont-Le livre de poche («Les Langues Modernes»), 1989, pp. 9-13.
- LEVINE**, SUZANNE JILL, *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos («Espiral / Ensayo»), 1982.
- LOUBET**, JORGELINA, «Las máquinas célibes y *La invención de Morel*». *La Nación*, 26 de septiembre de 1976.
- MAC ADAM**, Alfred, «Adolfo Bioy Casares. Satire & Self-portrait». In: *Latin American Narratives: Dreams of Reason*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977, pp. 29-36.
- MARTINO**, DANIEL, *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- MASTRONARDI**, CARLOS, «*La trama celeste*». *Sur*, N° 179 (1949), pp. 72-5.
- MÉNDEZ**, SOLEDAD, «Pigmalionismo insular: la Faustine de Morel y su filiación en Condillac y Villiers de l'Isle Adam». In: CEDENO, RUBÉN (ed.), *Devices and Miracles*. Spitout: Hispania, 1993, pp. 220-42.
- MILNER**, MAX, *La Fantasmagorie*. Paris: PUF, 1982.
- PAZ**, OCTAVIO, *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo XXI, 1967.
- PEZZONI**, ENRIQUE, «Prólogo» a BIOY CASARES, ADOLFO, *Adversos milagros*. Caracas: Monte Ávila, 1969, pp. 7-17.
- RICARDOU**, JEAN, «Deux livres opposés». *Tel Quel* (Paris), N° 20 (1964), pp. 90-2.
- ROSALES ARGÜELLO**, NILDA, *Cinq romans de Adolfo Bioy Casares: un essai d'interprétation*. Paris: Université de Paris, 1979.
- SCHEINES**, GRACIELA, *El viaje y la otra realidad*. Felro, 1988.
- SCHÖLLHAMMER**, KARL E., «Mundos posibles e imposibles; Lo fantástico: Crisis de interpretación». In: BLOCK DE BEHAR, LISA y SOLARI DE MURÓ, ISIDRA (eds.), *De la amistad y otras coincidencias; Adolfo Bioy Casares en Uruguay*. Salto: Centro Cultural Internacional, 1993, pp. 199-211.
- SNOOK**, MARGARET, «The Narrator as Creator and Critic in *The Invention of Morel*». *Latin American Literary Review* (Pittsburgh), VII, N° 14 (1979), pp. 45-51.
- SORRENTINO**, FERNANDO, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Sudamericana, 1992.
- ULLA**, NOEMÍ, *Aventuras de la imaginación*. Corregidor, 1990.
- VARTIC**, ION, «Adolfo Bioy Casares și procesul reflexiei multiple». In: BIOY CASARES, ADOLFO, *Celalalt labirint*. București: Univers («Globus»), 1987, pp. 5-34.
- VENEGAS FILARDO**, PASCUAL, «*La invención de Morel*». *El Universal* (Caracas), 19 de enero de 1941.