



HAL
open science

(RE)INVENCIONES DE LO FANTÁSTICO EN LA INVENCIÓN DE MOREL E HISTORIAS FANTÁSTICAS DE ADOLFO BIOY CASARES

Margarita Remón-Raillard

► **To cite this version:**

Margarita Remón-Raillard. (RE)INVENCIONES DE LO FANTÁSTICO EN LA INVENCIÓN DE MOREL E HISTORIAS FANTÁSTICAS DE ADOLFO BIOY CASARES. 2021. hal-03372287

HAL Id: hal-03372287

<https://hal.science/hal-03372287>

Preprint submitted on 10 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

(RE)INVENCIONES DE LO FANTÁSTICO EN *LA INVENCIÓN DE MOREL* E *HISTORIAS FANTÁSTICAS* DE ADOLFO BIOY CASARES

MARGARITA REMÓN-RAILLARD

Université Grenoble-Alpes (ILCEA4)

En 1993, la Universidad Stendhal, hoy Grenoble-Alpes, otorgó a Adolfo Bioy Casares el *Doctorado Honoris Causa*. El gran promotor de esa distinción para nuestra universidad fue Michel Lafon, fallecido en 2014, a quien se le debe en gran medida la recepción y estudio de la obra bioycasariana en Francia. Realizo esta ponencia bajo su influjo y presencia. Primeramente abordaré algunos ejemplos de cómo LIM¹ reinventa el género fantástico a través de una hibridación fecunda de géneros. Luego (más brevemente) veré cómo esa hibridación fecunda aparece bajo el signo de la parodia en las *Historias fantásticas*, con lo cual la reinención fantástica hasta cierto punto se desarticula y pierde su carácter sugerente.

Al hablar de las modalidades de lo fantástico en la obra de Bioy Casares, se puede partir de la evidencia de la presencia de ciertos temas tradicionales del género: la aparición, el doble, el monstruo, la destrucción, la metamorfosis, por mencionar sólo algunos. Esta “semántica” del género, muchos críticos la han considerado inoperante para determinar su especificidad y mecanismos. Y eso que son numerosos los que han definido lo fantástico a partir de sus temas, desde Roger Caillois, pasando por Louis Vax hasta el propio Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, que realizó junto con Borges y Silvina Ocampo.

Así, el tema fantástico esencial en *La invención de Morel* es la Aparición, lo que para Caillois es “La démarche essentielle du fantastique”². Pero con este solo ejemplo vemos los límites de la óptica temática. Las apariciones en LIM se deben a una máquina, a una invención. Definir el estatuto de esas imágenes (qué son), determinar, citando al narrador fugitivo, “la naturaleza de los intrusos”³ constituye la base epistemológica del relato. Y conforme la explicación del fenómeno fantástico se va desplegando, lo fantástico va cobrando otro cariz e irrumpe la presencia de otro género vecino, la ciencia ficción. O mejor, menos que irrumpir, confirma su presencia ya que desde el paratexto (el título y el célebre prólogo de Borges) aparece evocada. En efecto, en las últimas líneas de este prólogo (que

¹ A partir de este punto, se abreviará el título *La invención de Morel* : LIM

² Roger CAILLOIS , «De la féerie à la science-fiction », in *Anthologie du fantastique*, 2e édition, Paris, Gallimard, 1966, p. 7- 29, p. 10.

³ Adolfo BIOY CASARES, *La invención de Morel*, 3. ed, Madrid, Alianza Editorial, 2012, 123, p. 61.

sorprendentemente no figura en la edición de la oposición, Alianza Editorial⁴), Borges afirma que el título de novela “alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau”⁵. Se trata de la famosa *Isla del Doctor Moreau* de Wells, autor considerado como autor clásico de la CF, a quien Borges dedicó ensayos mayores. Borges se refiere también a las “obras de imaginación razonada” poco frecuentes en el ámbito hispánico (de la época) y añade que Bioy “traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo”⁶. LIM llena una suerte de vacío; su novedad sería una reinención de lo fantástico que, al apoyarse en la razón (en la ciencia), nos lleva por otros derroteros, los de la ciencia ficción. Y de hecho esa “imaginación razonada” que menciona Borges resuena en la definición de la CF de Judith Merrill: “la literatura de la imaginación disciplinada”⁷.

Pero el interés estriba menos en determinar qué etiqueta genérica se debe utilizar para calificar la obra sino más bien en la manera en que los mecanismos de ambos géneros (por lo menos) se imbrican, produciendo un terreno de lecturas movedizas que apuntan a una reinención de lo fantástico, o que, según algunos críticos, señalan la necesidad de un retroetiquetado de ciertos textos de Borges y de Bioy como ciencia ficción⁸.

Si nos detenemos en la naturaleza de la máquina inventada por Morel, podemos notar que, por un lado, de unos años para acá el holograma y la realidad virtual se han convertido en parte de nuestra cotidianeidad; por otro lado, películas y series de CF nos hablan de la posibilidad de almacenar la conciencia de un sujeto en un chip. El *novum* ciencia ficcional⁹ (equivalente del fenómeno en lo fantástico) se puede ver confirmado en nuestra realidad empírica. Ese juego de predicciones que se cumplen o no, o que se cumplen de otra manera... es esencial en el pacto de lectura ciencia ficcional. Podríamos decir que las apariciones en LIM podrían oscilar entre un estatuto de fenómeno y otro de *novum* tecnológico ciencia ficcional.

Al nivel de la estructura narrativa se aprecia una fusión de géneros. Buena parte de la trama de LIM obedece a una estructura de factura tradicional fantástica, basada en la

⁴ El prólogo de Borges a LIM es considerado como parte integrante de la obra. Ver: Michel LAFON, « Pour une poétique de la préface. Autour de *La invención de Morel* », *Tigre (Hors série)*, Le Livre et l'Édition dans le monde hispanique, XVIe – XXe siècles. Pratiques et discours paratextuels, 1992, p. 303- 310. También se puede consultar en línea: https://www.fabula.org/atelier.php?Borges_paratextualiste

⁵ Jorge Luis BORGES, « Prólogo », in *La invención de Morel*, Paris, Robert Laffont, 1940, p. 26.

⁶ Ibidem.

⁷ Pablo CAPANNA, *Ciencia ficción: utopía y mercado*, Buenos Aires, Cántaro, 2007, p. 42.

⁸ Luis C. CANO, « Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges », *Revista Iberoamericana*, vol. 83 / 259, septiembre 2017, p. 383- 400.

⁹ Se trata del concepto avanzado por Darko Suvin para designar los mecanismos desencadenantes de extrañeza en la ciencia ficción. Ver : Darko SUVIN, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Presses universitaires du Québec, 1977.

confrontación de un sujeto y un fenómeno, confrontación que consiste en una progresión de la aceptación del fenómeno, progresión pautada por las dudas (la duda cara a Todorov para definir el género¹⁰) del narrador y sus interpretaciones de índole diversas sobre “la naturaleza de los intrusos”. Pero LIM va más allá de este esquema, no sólo porque el texto otorga una explicación al fenómeno sino también porque el sujeto rebasa esa explicación al apropiarse el fenómeno, al comprender su mecanismo y al rectificarlo dándole un uso personal en relación con lo que se puede considerar no una trama paralela o subtrama sino, siguiendo a Ofelia Kovacci, lo que “vertebra”¹¹ la obra: el amor.

Si, siguiendo a Malrieu, el resultado o culminación de la trama fantástica es la “revelación del mundo” o “revelación del yo”¹² concomitante a la destrucción del sujeto, en LIM la revelación está íntimamente relacionada con lo que para el narrador es el verdadero prodigio o milagro: Faustine.

Malrieu habla de una revelación de un universo oculto, que se da en lo fantástico, y las bases de esa revelación se encuentran tanto en tradiciones legendarias o el ocultismo como la ciencia: “Lo fantástico mezcla arcaísmo y modernidad, pensamiento mítico y pensamiento racional”¹³. Un mecanismo basado en una colusión de tiempos que sería más propio de la CF. En LIM se mezclan el pensamiento/creencia en la transmigración de las almas con la posibilidad técnica de recoger/almacenar la conciencia del ser humano, el conjunto con un fin amoroso. Con lo cual, la invención de Morel como mecanismo de perpetuación del amor/deseo cobra también aires de novela sentimental.

La forma sin duda más sugestiva en la que LIM cuestiona su propia identidad genérica es a través de la metatextualidad, entendida como el mecanismo de aquellos textos literarios que problematizan su proceso de creación y el de su lectura. Ese carácter de “artificio verbal”¹⁴ que, según Borges, la novela realista (y entre ella la novela psicológica y sentimental) busca olvidar. LIM logra conjugar este carácter autorreflexivo con una dimensión sentimental.

El recurso metatextual más comentado ha sido la presencia, en las notas al pie de página, de un editor ficticio que está publicando el informe del fugitivo. Este simulacro de paratexto juega con la ambigüedad entre ficción y realidad extratextual.

El texto explicativo de Morel que el narrador incluye en su informe (que el editor dice poner entre comillas) forma parte de estos simulacros que buscan crear el efecto de lecturas

¹⁰ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 29.

¹¹ Ofelia KOVACCI, *Adolfo Bioy Casares: antología, esbozo biográfico y selección*, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 37.

¹² Joël MALRIEU, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 74.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ Jorge Luis BORGES, *op. cit.*, p. 22.

especulares: el narrador lee el texto de Morel, el editor lee al narrador y a Morel, nosotros leemos el conjunto). Esta modalidad reenvía a un fantástico más tradicional como en *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, en el que un texto-vestigio siembra la duda sobre la veracidad de lo acaecido.

En la novela, todas esas voces que se leen unas a otras se van redefiniendo y estableciendo nexos entre ellas hasta que “todas quedan encerradas en la máquina”¹⁵. Se puede cuestionar esta idea ya que el discurso del “editor” en las notas al pie de página no forma parte de lo que se ve absorbido por la máquina, ya que lo que graba la máquina es a Morel y sus amigos y luego al fugitivo. Se entiende que los que son grabados por la máquina mueren. La muerte es el correlato de verse “encerrado en la máquina” (grabado por ella). Por lo tanto, el sitio infrapaginal que ocupa el discurso de este editor ficticio es una marca textual/tipográfica de su “ser aparte” de la maquinaria y de su poder de presentarse como la instancia que nos hace llegar el relato. La identificación con la figura del autor parece evidente; el hacedor, responsable del artificio/artefacto que tenemos en nuestras manos. En cuanto al fugitivo, es cierto que su decisión de grabarse y por lo tanto integrarse en el sistema de imágenes implica su muerte y por lo tanto “queda encerrado en la máquina”. Pero lo que queda encerrado en la máquina es su nuevo montaje, su nueva “historia”. Todo lo que nos ha contado, su testimonio sobre las imágenes proyectadas (es decir la novela) no ha sido grabado, por lo tanto queda fuera de las imágenes de la máquina. Estas dos reservas a la afirmación de Tamargo señalan la autonomía del creador (editor//autor) y de la creación (testimonio del fugitivo// obra creada, la novela), en otras palabras la autonomía de la obra de arte.

Por otro lado, el fugitivo, al integrarse en las imágenes, está reutilizando las imágenes de Morel (su creación), crea una variante de la historia grabada. Se puede ver una imagen del juego entre el original y la copia, de la reescritura a la manera de un Borges.

Pero, sobre todo, el proyecto del fugitivo es el crear su propia utopía al lado de Faustine, otro género presente en LIM (con la referencia a Tomás Moro ampliamente señalada).

Ofelia Kovacci señala que cuando Bioy afirma que “El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas”¹⁶, nos habla de su concepción del espacio utópico: aquel que pone en evidencia sus infinitas posibilidades. De este modo “la teoría de la multiplicidad de los mundos supone una forma de simbolizar la libertad del hombre”¹⁷. El

¹⁵ María Isabel TAMARGO, *La Narrativa de Bioy Casares: el texto como escritura-lectura*, Madrid, Editorial Playor, 1983, p. 30- 31.

¹⁶ Adolfo BIOY CASARES, *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1978, p. 37.

¹⁷ Ofelia KOVACCI, *op. cit.*, p. 15.

narrador se refugia en una isla para poder conservar su libertad, además ve su estadía en ella como posibilidad para dedicarse a la escritura.

Las imágenes proyectadas por la máquina (que al inicio de la novela ya ha visto pero no ha interpretado a cabalidad) van a poner a prueba la capacidad de aceptación del personaje y, sobre todo, implican que el proyecto utópico se vuelque ya que, aunque sean imágenes de otro proyecto utópico (el de Morel, que busca vivir eternamente con Faustine y amigos en un jardín edénico), al superponerse con el del personaje, crean una tensión que abre la puerta a la contrautopía (o distopía), incluso la heterotopía (por ejemplo cuando el fugitivo sueña que la isla es un manicomio a cielo abierto¹⁸). Por ejemplo, al jardín edénico de Morel, el narrador trata de superponer su propia Arcadia (el jardincito), que se verá pisoteada por los representantes de la otra utopía (Morel y Faustine). La escena del jardincito, a la cual volveremos, encierra muchas claves de lectura.

La tensión creada por este vuelco de la utopía a la distopía la encontramos en la representación de dos espacios/mundos concomitantes pero no intercomunicables, que aparece en una serie de páginas como una gradación. Cuando los dos espacios se hallan superpuestos, el fugitivo no tiene asidero sobre la realidad proyectada: el interruptor de luz no se mueve, la llave de la puerta se bloquea en la cerradura, las cortinas no se corren por lo rígidas...¹⁹ Estos ejemplos preparan una escena cúspide de los mundos concomitantes: la aparición de los dos soles y las dos lunas. De hecho, ciertos momentos claves en la novela se preparan a través del tejido narrativo, ya sea como un movimiento de indicios *in crescendo*, ya sea enmarcándolos textualmente (como el caso de la escena del jardincito).

Sobre el episodio de la aparición de los dos soles y las dos lunas, es relevante notar que se trata de un momento en el que el narrador se dirige al lector y lo solicita para que busque en los periódicos alguna noticia sobre ese fenómeno y así poder determinar la fecha de la segunda aparición de los intrusos. El narrador-consignador delega al lector una tarea que, en principio, le incumbe dado el papel que él mismo se ha otorgado, pero que desde el inicio ha omitido: fechar su diario. Se trata una de las formas de integrar al lector en el mecanismo/artefacto que es el texto así como señalar su insularidad y su pérdida de hitos temporales. El narrador aporta una explicación científica del fenómeno de los dos soles y las dos lunas: sería un fenómeno óptico (es la misma explicación que avanza sobre las imágenes de los intrusos, un fenómeno óptico que proviene de su interior: la alucinación). Es relevante la actitud del narrador ante esta manifestación del fenómeno, no le otorga “valor poético o de

¹⁸ Adolfo BIOY CASARES, *op. cit.*, p. 61- 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56- 58.

curiosidad”²⁰; sirve sólo para fechar su diario Es otro ejemplo de sus interpretaciones erróneas o mala lectura del fenómeno. Una mala lectura a pesar de que el narrador se apoya en un saber académico, como lo prueba su conocimiento de *La naturaleza de los dioses* de Cicerón, que utiliza para atestar la existencia del fenómeno. Un saber sin embargo restringido por él mismo al mencionar que sólo sabe de memoria (una recitación que no equivale a conocimiento) y que además es una memorización parcial (unas páginas solamente)²¹. La cita en latín del texto de Cicerón que el narrador reproduce da lugar a una de las intervenciones del editor que viene a rectificar el saber del narrador, ya que éste omite el término clave (“duplicado, repetido, reiterado”²²). En conclusión: la referencia erudita aparece como desvío, no sirve realmente para explicar el fenómeno; parece un elemento gratuito. De hecho, acto seguido el narrador deja de lado esta referencia y vuelve a evocar a los intrusos y los momentos en que se sentía realmente solo, antes de esas incursiones (sobre todo la de Faustine) que van a trastocar su realidad. Pero en realidad no la deja de lado... Es como si la importancia del recuerdo de esa lectura fuera más la importancia de su título. Así, el episodio de los dos soles y las dos lunas prepara otro momento culminante en su relación con el fenómeno en el siguiente capítulo (es decir pocas líneas después): la búsqueda de explicación de “la naturaleza de los intrusos”²³ declinada en cinco hipótesis. Lo que sabe de *La naturaleza de los dioses* se trasmuta en lo que busca saber (comprender) de la naturaleza de los intrusos, es decir del fenómeno. Y la omisión del término “duplicado” es reflejo de su (in)comprensión del fenómeno: en este momento de la diégesis todavía no sabe que son duplicados de personas. Se trata pues de un significante ausente de su cita, pero con significado: su no saber. Es de notar que entre esas hipótesis algunas sirven para calificar la naturaleza del texto que leemos. Según el tipo de explicación, las apariciones de los intrusos pueden ser interpretadas con un prisma realista, fantástico, extraño o ciencia ficcional²⁴.

La escena de los dos soles y las dos lunas forma parte de todas las evocaciones en el texto de los espejos como multiplicadores del espacio. Una anécdota contada por Bioy Casares a Noemi Ulla (entre otras, ya que forma parte de una serie de anécdotas personales con las cuales Bioy crea el mito de creación de esta novela²⁵) nos habla de la génesis de LIM en su

²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ *Ibid.*, p. 61- 62.

²⁵ Michel Lafon señala que esta anécdota y otras deben ser tomadas por lo que son: “une reconstruction tardive de l'écrivain, sans cesse pressé par les interviewers d'évoquer ses souvenirs d'enfance, et décidant de les fixer une fois pour toutes, dans une forme figée, convocable à l'envi et éminemment symbolique; mais c'est précisément cette reconstruction qui fait sens, parce qu'elle nous informe, plus encore que sur la réalité d'un

estancia familiar y más particularmente en la recámara de su madre, ante el espejo en el que ésta colocaba fotos de parientes²⁶. Sylvia Molloy presenta esta anécdota sobre el origen de la novela como una “escena primal”²⁷ con rasgos claramente edípicos. La figura del padre se condensa en el sitio del poder, del patrimonio familiar (la estancia de los Bioy); la de la madre en un sitio más íntimo, su cuarto, sitio del deseo por la mujer inalcanzable, en un lugar de espejos que la reproducen.

Al igual de lo que sucede con el espacio (su visión esperanzada basada en la posibilidad de su carácter infinito o múltiple), el tiempo no aparece con una visión desesperanzada ya que se trata de imaginar formas de vencerlo. Los inventos (cinematógrafo, fonógrafo) permiten crear permanencias por los sentidos del oído o la vista²⁸. La invención de Morel (la máquina) aparece como cúspide de esta búsqueda ya que se trata de la supervivencia por medio de imágenes, lo cual, como lo señala Kovacci, “actualiza el mito del eterno retorno”²⁹. Se trata de la posibilidad de la vida hasta el infinito. Cuando el fugitivo afirma que “[s]emidesnuda, Faustine es ilimitadamente hermosa”³⁰, es un momento en el que estalla el carácter infinito y eterno del deseo, el verdadero motor del narrador. Un deseo que permanecerá incorruptible gracias al carácter perenne que la invención de Morel procura al envoltorio carnal de los que son grabados por ella. No sin contrapartida, tal como lo hace el retrato de Dorian Gray con su modelo.

La crítica ha señalado reiteradamente que en la obra bioycasariana la nota sentimental (el amor) aporta ligereza (humaniza) tramas altamente intelectuales o cerebrales. En las narraciones de Bioy Casares, el amor tiene un papel central o marginal, pero lo tiene, al contrario de su maestro³¹. En LIM, no se trata tanto la nota sentimental como del modo tonal del conjunto. En boca del narrador el prodigio es simplemente la certeza del amor: “La mujer estaba; empecé a encontrar que lo único milagroso era esto”³². El *incipit* (“Hoy en esta isla ha ocurrido un milagro”³³) entra en relación con esa frase y con el conjunto de la cubierta y la contra cubierta de la primera edición que se le deben a Norah Borges. Esa cubierta, que

événement, sur la manière dont un écrivain choisit de les inscrire dans le récit de sa vie”. Michel LAFON, « L’invention d’Adolfo Bioy Casares », in *Romans*, Paris, R. Laffont, 2001, (« Bouquins »), p. VII- LI, p. XII.

²⁶ Noemí ULLA, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 83.

²⁷ Sylvia Molloy, « Comunicación a propósito del tema “La utopía pesimista” », [En línea <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/comunicacion-a-proposito-del-tema-la-utopia-pesimista/html/>].

Consulta el 3 de septiembre de 2021, p. S/P.

²⁸ Ofelia KOVACCI, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Adolfo BIOY CASARES, *op. cit.*, p. 67.

³¹ En la obra de Borges, el amor o el sexo son ingredientes casi ausentes, salvo el rubor de Emma Zunz o la evocación del reflejo de la cabellera de una amada en el poema “El oro de los tigres”.

³² Adolfo BIOY CASARES, *op. cit.*, p. 28.

³³ *Ibid.*, p. 9.

representa un mapa estilizado de la isla, se yuxtapone con la contracubierta, que representa un perfil de mujer. La superposición de las dos imágenes sugiere ya esa vertebración. Y un momento nodal de la forma en que el deseo/amor la vertebra es la escena del jardincito.

Si la máquina de Morel pretende crear una especie de Jardín del Edén (un *locus amoenus*) en el que vivirán para siempre armoniosamente, él, su amada y sus amigos, el fugitivo como elemento exterior a este proyecto crea un jardín para Faustine y narra su proceso de fabricación. Se trata de un cuadro hecho con flores en el que se representa a sí mismo y a Faustine: ella contemplando el horizonte, él contemplándola a ella (reproduciendo la escena de su primera visión de ella). El cuadro incluye una parte escrita cuyas modificaciones el fugitivo nos somete; nos presenta el movimiento de su pensamiento, sus rectificaciones aportadas a la obra de arte. La *ekphrasis* que nos presenta, con todas sus dudas, es claro comentario metatextual sobre la dificultad de ejecución de la obra de arte. Por otro lado, si nos detenemos en detalle en esta *ekphrasis*, hay elementos que parecen funcionar en espejo con el conjunto de la trama, cual *mise en abyme*. Si, siguiendo a Dällenbach, la *mise en abyme* es un enunciado sinecdótico³⁴, el jardincito es reflejo sinecdótico de la isla. El cuadro floral del fugitivo reproduce la situación de incomunicación o imposibilidad de amor correspondido: la imposible interconexión de dos mundos. Lo que el fugitivo califica como su torpeza de ejecución, el hecho de que él aparece diminuto con respecto a Faustine, señala que, si las escalas de tamaño no corresponden, es porque se trata de dos realidades con diferentes escalas. Es como si el fugitivo representara de alguna manera el fenómeno fantástico, antes de tomar conciencia de su funcionamiento.

Por otro lado, el jardincito como versión miniatura de la isla ideal del fugitivo (él solo con Faustine) tiene aires de dibujo infantil o *naïf*, lo que lo aproxima al exvoto, como lo señala Margo Glantz³⁵. Más sugestiva es la relación de esta escena con otras anécdotas personales de Bioy Casares; esta vez referidas por Michel Lafon en su introducción a la traducción al francés de las novelas Bioy Casares. Se trata de anécdotas infantiles contadas por Bioy en sus *Memorias*, con variantes, pero todas cargadas de erotismo: “Je tombe amoureux d’une fille appelée Raquelita, qui me fait des révélations dans l’intimité d’une gloriète de lauriers”. O : “Je vécu un amour renouvelé tous les étés, avec une fille nommée Marcelita qui, sous une gloriète de lauriers, me révéla la topographie du corps féminin et me demanda de l’embrasser

³⁴ Le sujet de la réflexion est un énoncé synecdotique”. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 135.

³⁵ Margo GLANTZ, « Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: “La invención de Morel” y la Arcadia Pastoril », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, p. S/P, p. S/P.

sur la partie la plus secrète”³⁶. Y se pregunta Michel Lafon si podemos ir hasta decir que toda la obra fantástica por venir nacerá de la conjunción del espejo (el de la otra anécdota referida antes) y de esa glorieta, tal y como la obra borgesiana nace de la conjunción de un espejo y una enciclopedia³⁷.

La escena del jardincito en LIM parece como un avatar de esa escena fundadora en cuanto a la temática amorosa en Bioy y de la sublimación del deseo carnal como instinto bajo. Esta sublimación se pone de realce a nivel textual por medio de otros mecanismos que implican su colocación en la diégesis (en qué momento tiene lugar). En efecto, este cuadro textual está “enmarcado” por una serie de elementos que lo preceden y le siguen. Así, antes de la escena asistimos a un movimiento pendular de atracción y repulsión del fugitivo hacia Faustine: “Me dije que todo era vulgar: el tipo bohemio de la mujer y mi enamoramiento propio de solitario acumulado”³⁸, suerte de eufemismo para señalar que su abstinencia forzada por los eventos le pesa... El tipo bohemio de Faustine (calificada antes de gitana, aunado a las menciones reiteradas al color oscuro de su piel) le repelen y le atraen.

Luego afirma: “Le hablé con una voz mesurada y baja, con una compostura que sugería obscenidades”³⁹. Menciona la “obscenidad [de su] tono”⁴⁰ y el “modo repulsivo”⁴¹ en que insiste en hablarle. Toda una reiteración que prepara el gesto por antonomasia del amor cortés: regalar flores. Sublimación del deseo carnal llevado a su paroxismo porque más que darle una flor, crea todo un jardín para ella.

Tras la escena del jardincito, en el capítulo siguiente a este momento, el fugitivo refiere uno de los sueños que narra a lo largo de su testimonio: el sueño del lupanar de mujeres ciegas. En este sueño el fugitivo describe mujeres (en plural) en un sitio que evoca la lujuria, para finalmente evocar la imagen de Faustine (la mujer única) en un sitio idealizado y palaciego, sitio de un amor casto, como lo expresa el fugitivo al final de su sueño: “¡Qué romántico!”⁴². A pesar de la oposición entre las mujeres (las del lupanar y Faustine), algo tienen en común: la ceguera, literal en las mujeres del lupanar, figurada en Faustine (es de notar todas las veces que se refiere al hecho de que no lo ve, lo cual es una manifestación del fenómeno fantástico). Reemplazar la ceguera envuelta de sordidez de las mujeres del lupanar

³⁶ Michel LAFON, *op. cit.*, p. XIV.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Adolfo BIOY CASARES, *op. cit.*, p. 28.

³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 40.

por la de Faustine (que significa la imposibilidad de consumir el deseo carnal) implica darles una nota trágica a sus sentimientos y de esta manera sublimarlos.

Por otro lado, la escena del jardincito entronca lo pastoril con la ciencia ficción. Según Suzanne Levine, lo pastoril (la poesía bucólica) es un antecedente de la utopía y luego de la ciencia ficción⁴³. Aquí se trata de una escena pastoril *en abyme*. Lo pequeño dentro de lo grande traduce la idea de germen, de núcleo. Se trata de una imagen de cómo lo pastoril lleva a la ciencia ficción ya que lo que representa el cuadro floral es 1) un ideal utópico 2) la concomitancia de dos espacios/tiempos y sus personajes incomunicados producto de un invento con base científica. Es decir que la escena condensa el trayecto que va de lo pastoril hasta la emergencia de la ciencia ficción, todo ello inserto en una trama cuyo desarrollo se basa en el movimiento de duda/pugna de un personaje ante un fenómeno (el desarrollo de una intriga fantástica). La escena es un sitio de diálogo entre géneros; un sitio en el que se entrecruzan distintos géneros.

Si, como lo afirma Michel Lafon, los experimentos científicos de Morel son al fin y al cabo “los experimentos literarios de Borges y de Bioy Casares que juegan a reemplazar el realismo por lo fantástico”⁴⁴ y si ese fantástico es “moderno y clásico a la vez”⁴⁵ y “cuyo recurso más sutil será el de jugar con los géneros literarios”, la escena del jardincito condensa este hibridismo rector de la integralidad de la novela.

El juego con el género fantástico toma otra dimensión en la gran mayoría de los cuentos presentes en *Historias Fantásticas*; una nueva dimensión marcada por el humor. La presencia de éste abre el espacio al concepto de parodia, el cual viene a reforzar la ruptura de las convenciones del género ya que dicha presencia desarticula lo que para muchos es esencial en el género: la amenaza, el miedo.

El término paratextual “historias” parece provenir de las editoriales y para Bioy (a partir de sus afirmaciones) es sinónimo de ficción. Lo vago del término “Historias” evita el problema del término “cuento”, que plantea problemas ya que evoca textos poco extensos, problema sobre el cual se detiene Michel Lafon⁴⁶ en el texto ya señalado. Quizá Bioy hubiera preferido

⁴³ Suzanne LEVINE, *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Espiral, 1982, p. 30.

⁴⁴ Michel LAFON, *op. cit.*, p. XXX.

⁴⁵ *Ibid.*, p. XXVIII.

⁴⁶ Michel Lafon señala la dificultad de distinguir, dentro del conjunto de la obra de Bioy, qué texto corresponde más al género novela y qué texto mejor al de cuento. La extensión no es criterio para determinarlo. En efecto, las últimas novelas de Bioy son muy cortas (y de hecho LIM también lo es) y algunos de sus cuentos son bastante extensos (en nuestro corpus algunos casos emblemáticos son “La trama celeste”, “El perjurio de la nieve” o “La sierva ajena”). Su catalogación como cuentos parece obedecer al sólo hecho de ser incluidos en esos volúmenes. Y Michel Lafon apunta que el propio Bioy Casares no ofrece ninguna clave y que afirma que escribe sin saber

hablar de “Invenciones fantásticas” a pesar de la redundancia. O quizá la redundancia, la reduplicación, sea el principio rector del conjunto como variante del espejo. Así, a pesar de la heterogeneidad del conjunto, hay que tratar de delimitar cuáles son los motivos recurrentes (las redundancias) y cómo éstas señalan su capacidad de ser “invención”, cómo señalan su dimensión fantástica.

En varios cuentos, el amor como construcción mental hace las veces de fenómeno, como lo es de forma paradigmática en “En memoria de Paulina”. En este texto, además, el fenómeno llamado “amor” se trasmuta a través de la materialización de otro sentimiento: los celos. Las imágenes que ve el protagonista no son creadas por una máquina sino por los sentimientos de su rival. Los celos de éste transforman la realidad o, más bien, producen imágenes que se imponen a la realidad, lo que hace pensar en la obra cinematográfica inconclusa de Henri-Georges Clouzot (1964), *L'enfer*, retomada por Claude Chabrol en 1994. A veces lo fantástico se reduce a una relación causal extraña: la repetición de una vida rutinaria (como variante de las imágenes proyectadas por la máquina de Morel) prolonga inexplicablemente la vida de una desahuciada en “El perjurio de la nieve”.

Prolifera la figura del rival. A veces se trata de personajes complementarios, suertes de dobles de los personajes masculinos centrales. Entre estas figuras rivales, destacan la de escritores que vienen a autorizar o desautorizar las interpretaciones de otro personaje masculino. La figura del editor infrapaginal de LIM se desplaza al cuerpo mismo de algunos textos, a veces enmarcando la narración principal de los hechos.

También se hallan de forma recurrente las imágenes especulares: el *ex libris* en “La Trama celeste”, múltiples referencias a lentes, ventanas, enfoques, el cuento dentro del cuento, la *ekphrasis* de un cuadro que encierra claves, imágenes emblema que funcionan como metáfora de un título, como en “Los afanes” el busto que representa las circunvoluciones del cerebro y detrás del cual se halla escondido el bastidor (con el alma de personaje), superposición acentuada por la presencia de un espejo detrás. Unas líneas antes de esta descripción aparece el término “afanes” como aspiración o deseo intenso, como uno de esos sentimientos que prueban la existencia de un más allá, es decir de una vida después de la muerte, de la inmortalidad. “La hondura de sentimientos y anhelos”⁴⁷, lo propio de ser humano, la chispa sin explicación que nos separa del resto de los seres vivos es también (o sobre todo) lo

qué forma final tendrá lo que escribe: reagrupaba sus textos y cuando veía que tenía suficiente material para publicar un libro, entonces procedía a hacerlo. *Ibid.*, p. XL.

⁴⁷ Adolfo BIOY CASARES, *Historias fantásticas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1999, p. 244.

insólito, la marca de nuestra extrañeza en medio del cosmos. La imagen de ese busto con las circunvoluciones del cerebro es metáfora de nuestros afanes.

La pluralidad de voces narrativas y de puntos de vista en los cuentos va a la par con el modo de representación fantástico, basado en la incertidumbre de lo real. Algunas veces los narradores cobran la forma de un narrador oral y hay toda una puesta en escena del acto de narrar (escenas de reuniones mundanas, tertulias, van en este sentido). También hay cuentos en que esta entrada en materia se basa en la digresión. El lector se prepara a leer una historia “A” y termina leyendo una historia “Z”, como en “La sierva ajena”. Otras veces la digresión busca crear un clima preciso, como en “El lado de la sombra”. En este cuento, el narrador nos brinda sus impresiones al llegar a un espacio exótico. Habrá que esperar varias páginas para que el lector se dé cuenta de que ese narrador será el destinatario de una historia extraña, que le será contada por un antiguo conocido dentro de un bar de mala muerte. La historia fantástica, si la hay, se situará en Evian y termina en el espacio de la enunciación, y poco o nada tiene que ver con las primeras páginas del relato: se crea una falsa expectativa en el lector. Aquí la focalización interna deja pensar que la historia narrada se centrará en la vivencia de ese personaje, de tanto como se hace énfasis en su percepción y sus sentidos. El interés estriba en la capacidad de crear microhistorias, como microclimas, dentro de una historia desconectada. Como en otros cuentos, la dimensión fantástica se halla relegada al final, camuflada, oculta entre peripecias diversas.

En las *Historias fantásticas*, el espacio reducido de la isla exótica en LIM se reubica en espacios endógenos, familiares, cotidianos, pertenecientes a la realidad geográfica argentina, sin por ello abandonar la insularidad: estancias y albergues alejados, en el fondo de la Patagonia...

En muchos casos el desvío paródico produce la desarticulación del efecto de miedo, de misterio o de lectura trascendente. Se trata de un mecanismo de desfase. Los personajes no están a la altura; quizá la intencionalidad de Bioy era señalar la insignificancia, mezquindad, necesidad del ser humano en comparación con un entramado celeste, trascendente. Esto se hace patente en “El gran Serafín”, cuento en el que se mezcla la noción de Apocalipsis en sentido religioso con otro más secularizado/metafórico (mención de la decadencia de los políticos, etc). Ese fin del mundo aparece bajo los rasgos de la parodia: los personajes representan una idiosincrasia de la inmediatez: el fin del mundo no les hace levantar la vista de su cotidianeidad.

“El Calamar opta por su tinta” es el texto de Bioy Casares que figura en su *Antología de la literatura fantástica*. Esta elección lo dice todo de su concepción abierta de lo fantástico. El

tema de la vida extraterrestre, temática de predilección de la ciencia ficción, le sirve para realizar una parodia / parábola del criollismo. El título reenvía a una mentalidad autocentrada: optar por lo suyo, por mediocre que sea, y no aceptar ninguna visión crítica que venga de fuera.

En los últimos textos (“El atajo”, “La pasajera de primera clase”), el registro fantástico parece quedar atrás. En el primero, los personajes parecen llegar a otra dimensión, pero todo parece remitir a la realidad de una dictadura militar con sus desaparecidos; estamos más en el ámbito de lo extraño. “La pasajera de primera clase” parece totalmente realista y lo extraño irrumpe al final de este corto relato. Los viejos que son arrojados por la borda de un barco evocan *Diario de la guerra del cerdo* (1969).

Para concluir con estos rasgos de continuidad o discontinuidad entre LIM y las *Historias fantásticas*, digamos que los tres primeros cuentos de éstas últimas se inscriben en la misma trayectoria: la búsqueda de precisión narrativa, aquella “geometría perfecta”⁴⁸ mencionada por Mireya Camuratti y que resuena en el “riguroso argumento”⁴⁹ que menciona Borges en su prólogo a LIM. Ya a partir de “Historia prodigiosa” se observa un cambio en la forma de las construcciones fantásticas de Bioy, un cambio no siempre feliz, según algunos autores cuyas opiniones comparto (José Miguel Oviedo⁵⁰ ; Judith Podlubne⁵¹). El elemento más importante en este cambio de modelo fantástico es que la capacidad de crear “tramas perfectas” convive con la burla y la ironía sobre ese mismo modelo fantástico. Bioy se pone a parodiar el género como forma de distanciarse de él sin abandonarlo (por eso Oviedo habla de “comedias fantásticas”⁵²). Es un trayecto que va “De la imaginación razonada a la parodia del prodigio”⁵³, como lo dice hábilmente Podlubne, y cuya resultante es “una literatura de magias modestas y alcances módicos”⁵⁴. Juicio severo sin duda pero por el cual se pone de realce que la reinención de lo fantástico con Bioy Casares tiene en su *opera prima* la contundencia de lo definitivo⁵⁵. Definitivo y al mismo tiempo cambiante, como el ritmo de esas mareas que

⁴⁸ Mireya CAMURATI, *Adolfo Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 60.

⁴⁹ Jorge Luis BORGES, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ José Miguel OVIEDO, « Ángeles abominables: las mujeres en las Historias fantásticas de Bioy Casares », in *Escrito al margen*, Bogotá, Procultura, 1982, p. 209- 233.

⁵¹ Judith PODLUBNE, « Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares », [En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fantasia-oralidad-y-humor-en-adolfo-bioy-casares/>]. Consulta el 3 de septiembre de 2021.

⁵² José Miguel OVIEDO, *op. cit.*, p. 266.

⁵³ Judith PODLUBNE, *op. cit.*, p. S/P.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Teniendo en cuenta que Bioy Casares reniega de toda su obra « de juventud », anterior a LIM.

reproducen una realidad con sus infinitas e ínfimas variaciones, tal como la lectura y las sucesivas olas de lectores modifican la percepción de la literatura y del arte en general.