

EL TEMA DE LA SOLEDAD
EN LA NARRATIVA DE ADOLFO BIOY CASARES

DISSERTATION FOR THE DEGREE OF PH. D. IN SPANISH

MICHIGAN STATE UNIVERSITY
LEONOR FELISA CONZEVY-CORTÉS

1977



This is to certify that the
thesis entitled
EL TEMA DE LA SOLEDAD
EN LA NARRATIVA DE ADOLFO BIOY CASARES
presented by
Leonor Felisa Conzevoy-Cortés

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for
the doctoral degree in Spanish


Major professor

Date February 3, 1977.

ABSTRACT
EL TEMA DE LA SOLEDAD
EN LA NARRATIVA DE ADOLFO BIOY CASARES
By
Leonor Felisa Conzevoy-Cortés

Este trabajo analiza desde un punto de vista temático la presencia e importancia de la soledad y el fracaso de la comunicación en la obra narrativa de Adolfo Bioy Casares. Para este estudio se han analizado los siguientes textos: La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno (novela, 1935), Luis Greve, muerto (cuentos, 1937), La invención de Morel (novela, 1940), Plan de evasión (novela, 1945), La trama celeste (cuentos, 1948), El sueño de los héroes (novela, 1954), Historia prodigiosa (cuentos, 1965), Guirnalda con amores (cuentos, 1959), El lado de la sombra (cuentos, 1962), El gran serafín (cuentos, 1967), Diario de la guerra del cerdo (novela, 1969) y Dormir al sol (novela, 1973).

El capítulo I consiste en una introducción a la narrativa argentina contemporánea y la ubicación, en ella, de la literatura fantástica. También se hace una revisión de diferentes definiciones de lo fantástico en literatura. Por último, se presenta un esquema biográfico y de la obra de Bioy Casares.

En el capítulo II se analiza el tema de la soledad, la falta de comunicación y sus consecuencias catastróficas en sus dos novelas de ambiente insular: La invención de Morel y Plan de evasión.

El capítulo III estudia otras manifestaciones de la soledad en tres novelas porteñas: El sueño de los héroes, Diario de la guerra del cerdo y Dormir al sol.

En el capítulo IV se examinan los cuentos de Bioy Casares desde el punto de vista de las relaciones interpersonales y su fracaso.

El capítulo V contiene las conclusiones de la investigación. Allí se sostiene que la narrativa de Bioy Casares muestra que el hombre fracasa en sus relaciones con los demás debido a que su conocimiento está basado en datos sensoriales y en la razón. Éstos resultan ineficientes pues proveen visiones parciales, o insulares, de la realidad dejando al hombre alienado de su mundo. Al mismo tiempo, se subraya la importancia que le atribuye el autor a la fantasía, en tanto ésta da cuenta de lo irracional e inexplicable.

EL TEMA DE LA SOLEDAD
EN LA NARRATIVA DE ADOLFO BIOY CASARES

By

Leonor Felisa Conzevoy-Cortés

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1977

AGRADECIMIENTO

Deseo expresar mi gratitud al profesor Donald A. Yates por su dirección y aliento en la realización de este trabajo. También agradezco la cooperación del señor Adolfo Bioy Casares quien me brindó su tiempo y me dio acceso a textos y material bibliográfico indispensables para llevar adelante mi estudio. Del mismo modo, quedo agradecida a la señorita Flora Ledesma por facilitarme artículos sobre Bioy Casares. Por último, vaya mi reconocimiento a Miguel Ángel, mi marido, sin cuya tenacidad y estímulo esta tesis no se habría terminado.

ÍNDICE

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO	
I EL ESCRITOR Y SU CIRCUNSTANCIA	
Situación de la narrativa argentina contemporánea	5
Sobre la literatura fantástica	16
Adolfo Bioy Casares: su trayectoria literaria	33
II LAS NOVELAS INSULARES	56
III LAS NOVELAS PORTEÑAS	90
IV LOS CUENTOS	144
La unión hombre-mujer fracasa por fallas de comunicación	146
Desajuste entre la imagen del ser amado y la realidad	153
El ser amado vive en el amante	163
V CONCLUSIÓN	174
APÉNDICE	179
BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CONSULTADAS	183
General	183
Bioy Casares, Adolfo	187
Crítica	190

INTRODUCCIÓN

La maduración experimentada por la narrativa hispanoamericana en las tres últimas décadas ha despertado un interés creciente entre los críticos que ven en ella la expresión auténtica de un continente maduro. Habiendo abandonado la línea del realismo regional, los autores hispanoamericanos se han internado por los caminos del ser, indagando sobre la condición de la existencia humana en el siglo XX.

En esta coyuntura la narrativa fantástica merece ser considerada con especial atención porque ella, lejos de representar un mero ejercicio de terror, se revela como una profundización y una crítica de la organización y ordenamiento racional del mundo occidental.

En el escenario de la narrativa argentina contemporánea, Adolfo Bioy Casares se destaca como una de las figuras más sobresalientes de la literatura fantástica. Defensor entusiasta de la fantasía, Bioy Casares se revela, sin embargo, como un autor profundamente comprometido con la realidad en la medida en que, a través de lo fantástico, sus narraciones--novelas y cuentos--ahondan en las limitaciones que sufre el hombre. Sus invenciones fantásticas son metaforas de la realidad al subrayar la incapacidad del hombre para trascender el plano de la realidad inmediata, una

situación desesperante puesto que su vida queda reducida a una trama de minucias que lo aislan y desgastan. Del mismo modo, las narraciones de Bioy Casares exploran la imperfección de nuestro sistema de conocimiento por estar basado en percepciones sensoriales. De su preocupación surge una temática recurrente en su narrativa: las diversas manifestaciones del aislamiento y la soledad como condiciones esenciales del ser humano.

En este trabajo intentaremos estudiar las diversas expresiones de las preocupaciones de orden metafísico de Bioy Casares, especialmente aquellas en que se hace más evidente la soledad del hombre.

En el capítulo I trataremos la situación actual de la narrativa argentina y la ubicación de la obra de Bioy Casares en ella. El motivo de esta revisión es demostrar que la narración fantástica adviene a las letras argentinas como una consecuencia casi natural de los principios libertarios, en los temas y el estilo, enunciados por los movimientos vanguardistas. Esta evolución está ejemplificada en la narrativa de Bioy Casares que pasa del surrealismo a la fantasía razonada. En esta nueva modalidad, la obra de Bioy Casares presenta ciertas constantes temáticas entre las que se destacan la soledad y el fracaso del amor.

En el capítulo II nos ocuparemos de la elaboración del tema de la soledad en sus dos novelas insulares: La invención de Morel y Plan de evasión. Allí se verá que los escenarios insulares en que tienen lugar las acciones

narrativas sirven como metáforas de los sucesos narrados. Es decir, si el espacio que separa dos o más islas determina una percepción limitada que puede conducir a errores, igualmente, la percepción que tiene alguien de lo que ocurre a su alrededor sería errónea, ya sea por una percepción engañosa, ya sea porque el sujeto está emocionalmente alterado. La acción subsiguiente conduce fatalmente al fracaso.

Al analizar la estructura de las respectivas novelas veremos que Bioy Casares traspone la experiencia del lector--lectura del texto--a la de los protagonistas--lectura de la realidad.

En el capítulo III trataremos otras manifestaciones del tema de la soledad: las que se dan en sus tres novelas de ambiente porteño: El sueño de los héroes, Diario de la guerra del cerdo y Dormir al sol. En ellas, veremos que los barrios en que se desarrollan los sucesos narrados son equivalentes a las islas de las dos novelas anteriores en la medida en que los personajes se enfrentan con el peligro cuando trasponen sus límites. En cada una de estas obras la soledad se manifiesta en circunstancias diversas. El sueño de los héroes muestra la soledad del hombre que toma en sus manos el cumplimiento de su destino; Diario de la guerra del cerdo y Dormir al sol dramatizan el aislamiento del hombre respecto de los demás en la medida en que está preso en su propio cuerpo. Al mismo tiempo, a través de estas dos novelas Bioy Casares expresa el estupor provocado por el descubrimiento de que aun en los seres más próximos hay un

extraño que nos observa.

Finalmente, en el capítulo IV examinaremos los cuentos de Bioy Casares según una agrupación propuesta en base a las relaciones amorosas. Allí veremos que a través de sus cuentos, Bioy Casares ilustra su convencimiento de que el amor, lejos de ser un lazo verdadero que reúne a los amantes, es una unión falaz que los aparta. Este convencimiento determina el fracaso de las relaciones en que entran los protagonistas de estos relatos.

CAPÍTULO I

EL ESCRITOR Y SU CIRCUNSTANCIA

Situación de la narrativa argentina contemporánea

Una de las tareas más arduas con que se enfrentan los historiadores de la literatura es la división en períodos de la literatura en estudio y la adecuada justificación de esos períodos. A veces, éstos quedan subordinados a los hechos históricos que, por así decir, marcan una época en el país donde se produce tal literatura. Otras veces, los estudiosos de la literatura proponen una subordinación a las etapas de evolución del idioma en que se la escribe. También se suele identificar los sucesivos períodos literarios con la sucesión de las distintas escuelas o corrientes estéticas. En otros casos, hay quienes se limitan a colocar en el centro de la atención a las figuras más destacadas de cada época, estudiándolas desde un punto de vista sicológico o biográfico. Finalmente,

[hay quienes] hablan más bien de generaciones que de períodos, y hacen fincar el desarrollo de una literatura nacional en las sucesivas hegemonías de cada una de esas generaciones, formadas respectivamente en ámbitos culturales, sociales y políticos más o menos homogéneos. 1

Hoy en día parece prevalecer entre los investigadores más modernos un criterio de clasificación que presenta la ventaja de partir desde dentro mismo de la literatura: es el que se refiere a la evolución de los diferentes géneros concebidos

como estructuras totales, y situados dentro del contexto nacional dado. De este modo, para cada género--poesía, drama, narrativa--parece haber un primer período formativo, un segundo período de desarrollo y maduración y un tercero de plenitud.

Durante el período formativo, el género no está aún definido y presenta elementos ajenos o de préstamo; en el segundo, se va definiendo con más energía hasta adquirir una forma hasta cierto punto autónoma; en el tercero, el género ya formado y dotado de madurez, llega a su plenitud y puede, por lo tanto, alcanzar sus máximas posibilidades.

Si se adopta este criterio para estudiar la literatura argentina, se observa que el período de formación abarcaría un gran lapso que se extiende desde la época de la conquista hasta la generación del ochenta, con todas sus posibles subdivisiones: colonial, virreinal, neoclasicismo, etc. El período de desarrollo y madurez, se registraría aproximadamente desde 1860 hasta 1940. Por último, el período de plenitud comenzaría en 1940 estando hoy todavía en plena marcha.

A grandes rasgos se podría caracterizar cada una de estas etapas de la siguiente manera:

En el período formativo se observa una marcada superditación de la literatura a los ideales colectivos, es decir a lo histórico-político y, consecuentemente, predominio del tono épico.

En la etapa de desarrollo comienza a predominar el tono lírico y subjetivo. La literatura cambia su centro de gravedad y comienza a centrarse en sí misma, especialmente

a través de los grandes movimientos estéticos. Así, por ejemplo, en el 80 florecen el naturalismo y otras corrientes europeas, después el modernismo y posmodernismo y los diversos "ismos" a partir del ultraísmo y el movimiento Martín Fierro (en esta corriente se vuelcan todas las tendencias de vanguardia, desde los postsimbolistas hasta los surrealistas). Hay que destacar

[que] a través sobre todo del realismo tradicional o el posnaturalismo zoliano, los sectores de izquierda tienden a colocar la literatura bajo premisas sociales o políticas, con lo que en cierto modo repiten parcialmente el caso del período anterior. 2

En la etapa de plenitud y madurez, en la Argentina adquiere mayor relieve la narrativa. Las escuelas o núcleos estéticos parecen desaparecer de modo que las últimas influencias de la vanguardia se ejercen sin llegar a organizar grupos. La literatura argentina tiende a expresarse cada vez de modo más acentuado a través de las individualidades. Se nota un fuerte acento en lo personal y en lo autobiográfico hasta el punto que cada uno de los escritores más representativos que producen a partir del 40 merece un estudio individual. Ya no es posible hacer agrupaciones que respondan solamente a un criterio ya sea ideológico o estético. En todo caso, como recurso de ordenación nada más, se los podría agrupar por generaciones atendiendo primordialmente a la época en que nacen y a la época en que publican sus obras.

El fenómeno señalado no es privativo de la narrativa argentina contemporánea. La misma multiplicidad de temas y de innovaciones técnicas se registran en toda la narrativa

hispanoamericana contemporánea, razón por la cual la crítica encuentra crecientes dificultades para reducir a una la fórmula de la novela hispanoamericana. No hay uno ni dos ni tres modelos de novela en Latinoamérica. Hay tantas novelas como soluciones técnicas y posibilidades temáticas plantean los novelistas en sus obras. A propósito de este tema, recomendamos la lectura de la polémica que suscitó el artículo "De la novela en América" de Pedro Grases al que contestaron Enrique Anderson-Imbert en su artículo "Discusión sobre la novela en América" y Arturo Torres-Ríoseco en su artículo "De la novela en América."³

Con referencia específica al desarrollo de la novelística argentina, Juan Carlos Ghiano advierte dos líneas o tendencias mayores, pero destaca la imposibilidad de una clasificación dogmática:

Los novelistas argentinos formaron dos líneas ininterrumpidas: una, la más antigua y abundante en ejemplos; la otra, elaboración muy característica de ciertos ejemplos literarios, ya favoreciendo los valores expresivos, ya intensificando la imaginación. Las calidades de cada creador no se justifican en fidelidades gentilicias sino en logros literarios, que superan los andamiajes teóricos. Las respuestas están en la diversidad de soluciones que han dado señoramente Márquez, Cambaceres, Martel, Sicardi, Payró, Larreta, Mallea, Lynch, Güiraldes, Mujica Láinez, Bioy Casares, nacidas de necesidades espirituales distintas, que pueden ordenarse alrededor del desarrollo profundo de nuestra historia.⁴

La línea más antigua a que alude Ghiano es la que comprende aquellas obras--especialmente del siglo XIX--de valor testimonial que se ciñen estrictamente a los límites geográficos, históricos y humanos argentinos, descuidando

no pocas veces lo imaginativo. Esta línea creativa fue considerada por mucho tiempo como la más auténtica expresión literaria nacional y gozó de todos los favores de la crítica.

Ghiano señala al respecto

[que] algunos críticos condenan toda novela que se escape del marco geográfico argentino, de la historia patria, de los tipos sociales gentilicios y de ciertos rasgos de nuestra lengua, ya que desconocen las causas determinantes de aquellos relatos que se alejan de la línea esencial de las creaciones testimoniales. 5

La otra línea a que se refiere el crítico, precisamente la que ha cobrado mayor envergadura en los últimos años, es aquella que no se deja clasificar por grupos por la multiplicidad de impulsos creativos individuales que presenta.

En su advocación por estas obras, que no son de tipo verista o testimonial, Ghiano subraya la importancia que le prestan a las letras argentinas justamente por erigirse como realizaciones acabadas de una narrativa abierta cada vez más a la consideración de temas y de técnicas universales.

El rechazo de Redención de Angel de Estrada, de La gloria de don Ramiro de Enrique Larreta, de La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares, por lejanas de las realidades argentinas, escamotea ciertas exaltaciones de nuestra cultura; cada una de ellas fue escrita con una perspectiva peculiar dentro del desarrollo de nuestra expresión, como en otras jactancias de madurez americana. 6

Desdeñar lo imaginativo en la literatura, exaltar una modalidad narrativa que no va más allá de la reproducción verista de una realidad nacional, es negarle mayoría de edad a esa literatura que, precisamente puede participar en el diálogo universal de la ficción recién cuando logra trascender las fronteras locales. En este sentido, hubo dos movimientos

en Latinoamérica que colocaron su literatura a la altura de las más acabadas. Ellos fueron el modernismo y la literatura fantástica:

El modernismo y las novelas fantásticas son dos de esas formas de universalismo, dos realizaciones diferentes, en cuyos principios se reconoce una preocupación distinta a la de aquellos escritores apagados veristamente a lo nuestro. 7

A comienzos del siglo XX en la Argentina comienzan a producirse novelas que inauguran una nueva voluntad expresiva. Autores como Enrique Larreta, por ejemplo, proponen para la prosa narrativa un cuidado estético hasta entonces sólo aplicado a ciertas formas poéticas. Ghiano señala el gran paso adelante que este esteticismo narrativo de principios de siglo significó para las letras hispanoamericanas:

Estos novelistas variaron su actitud dentro del cosmopolitismo modernista, destacando una mayoría de edad de nuestra América, que se sentía dueña de todos los temas literarios y de una capacidad empeñosa de estilo, que buscaba adelantarse a lo más alquitarado de la España contemporánea. 8

Estos son, en efecto, los primeros pasos dados por la narrativa argentina en su camino hacia su consagración posterior, bien entrado el siglo XX.

La evolución de la narrativa, desde luego, está íntimamente relacionada con los cambios políticos, económicos y sociales operados en el país durante la primera mitad del siglo que, a su vez, se relacionan con las crisis mundiales de ese mismo período. Así, por ejemplo, la crisis internacional que desembocó en la primera guerra mundial, tuvo también ecos en el Río de la Plata y, consecuentemente, en su literatura:

Contemporáneamente a la época de más fecunda

exaltación económica americana (primera mitad del siglo XX), . . . se adelantaban en Europa ciertas revoluciones ideológicas, que a poco producirían novísimos resultados políticos, contemporáneos a la crisis internacional que desemboca en la contienda de 1914. 9

El período que va de 1914 a 1930 es importante en la historia constitucional argentina por su carácter crítico. La novela se hace eco de esta crisis, especialmente en las obras de dos destacados autores, Roberto Arlt y Eduardo Mallea:

sus relatos esfuerzan interpretaciones agónicas de las quiebras contemporáneas, en cuanto comprometen no sólo el pensamiento y la acción de los argentinos, buscando--por vías diferentes--una solución a los dramas universales. Los datos de la vida argentina, en los más diversos ambientes y grupos sociales, se trasladan a un balance que urge los valores éticos del hombre. 10

A partir de 1940, el desarrollo de la literatura argentina se verifica a un ritmo paralelo al del vertiginoso cambio que se opera en el país. Se produce una verdadera explosión demográfica con un marcado aumento de la población en Buenos Aires, se multiplican las industrias, y la del libro registra aumentos de venta tales que el libro argentino se pone a la par de los extranjeros. Este fenómeno es único en la historia económica y cultural del país y desde su aparición se ha mantenido sostenidamente en aumento. Esto no deja de ser llamativo ya que la expansión del país durante las cuatro primeras décadas del siglo XX, trajo aparejadas crisis en lo económico y en lo social. No obstante, la literatura siguió y sigue atrayendo cada vez más y más lectores:

Por un lado, de alguna manera el cambio del país y su consiguiente desconcierto harán cada vez más aguda la necesidad de dar expresión a este espíritu nacional que necesita reconocerse a sí mismo. Por el otro, se irá creando un estado de receptividad

general, una necesidad de encontrar esa imagen en la literatura, que concluirá por alterar totalmente la composición tradicional del público lector. 11

Durante el decenio que va de 1945 a 1955--la primera fase del peronismo--sacuden al país profundas crisis políticas y sociales. Se cuestiona la libertad de imprenta y la seguridad de los ambientes culturales de modo que lo que el periodismo ha dado en llamar "el boom" de la literatura argentina, se comenzará a gestar bajo condiciones adversas y a veces amenazantes para los escritores. Bajo estas condiciones llevan a cabo la primera parte de su obra los novelistas, dramaturgos y poetas que suceden a la generación de la revista Martín Fierro. A esta generación de autores, nacidos entre 1905 y 1915 aproximadamente, por convención se le ha llamado "generación intermedia" para distinguirla de la precedente--Martín Fierro--y de la que comienza a producir alrededor de 1955, o sea a la caída del peronismo. (La denominación de "generación intermedia" viene de la serie Capítulo dedicada al estudio de la literatura argentina.)

En esta "generación intermedia" figuran nombres como los de Silvina Ocampo (1906), Bernardo Verbitsky (1907), Joaquín Gómez Bas (1909), Ernesto Sabato (1910), Manuel Mujica Láinez (1910), Roger Pla (1912), Alfredo Varela (1912), Enrique Wernicke (1912), Estela Canto (1914), Adolfo Bioy Casares (1914), Silvina Bullrich (1915) y otros muchos.

Ya en la madurez de sus carreras, los autores de la "generación intermedia" llegan a participar de la penetración de la literatura argentina en el gran público y contribuyen con sus obras a la expansión de la misma dentro y fuera del

país. Lo que permite asignarle un carácter de expansión es el hecho de que el interés despertado por la literatura de este período se dé de manera persistente, y hasta cierto punto masivo. Este rasgo se nota especialmente en la novela, género que parece dominar en esta etapa y donde el fenómeno se hace más evidente.

Como se ha dicho anteriormente, en las primeras décadas del siglo XX han desaparecido los movimientos estéticos como factores aglutinantes, y la literatura argentina se caracteriza por la impronta individual. Los autores de esta "generación intermedia" participan de muchas corrientes y de ninguna a la vez. No obstante, en los narradores mencionados se dan también, aunque de manera esquemática y no siempre visible, algunos rasgos que permiten filiarlos, por lo menos en la raíz de su actitud, con los grupos de Florida o de Boedo. Así, por ejemplo, en autores como Sabato, Pla, Verbitsky, Gómez Bas, Varela, se advierten las preocupaciones sociales típicas de la línea de Boedo así como la continuación de la tradición realista. Con todo, sigue siendo difícil trazar una separación neta entre las tendencias de estos autores y las de los que, por así decir, entroncan más con la línea de Florida. Esto se debe a que constantemente se encuentran actitudes fronterizas--Sabato, por ejemplo--que ya aparecían en autores anteriores, como es el caso de Roberto Arlt.

Por otra parte, como señala Luis Gregorich, los orígenes literarios de escritores como Cortázar, Mujica Láinez, Silvina Bullrich, Adolfo Bioy Casares, tan distintos entre sí, . . . [se identificarán más con] la actitud estetizante o de experimentación

formal que fue patrimonio de Florida; a la que se añade casi siempre un cierto entronque más o menos directo con novelistas modernos de Europa [Kafka, Proust, Henry James, Virginia Woolf]. 12

Con este grupo de escritores parecería hacerse más evidente el hecho de que aun cuando en Latinoamérica resulta difícil mantenerse alejado de la batalla política, siempre ha habido escritores y artistas que han afirmado la independencia del arte respecto de las cuestiones nacionales. Quienes sostienen esta idea se ponen como tarea la expresión de los "supremos intereses del hombre." (La expresión ha sido tomada del libro The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist de Jean Franco al que aludiremos más adelante.)

Este concepto que, como ya se ha visto es el enunciado por Juan Carlos Ghiano, también es compartido por Jean Franco quién señala:

In many Latin-American countries, where artists feel themselves isolated, this view has a special appeal, for, by participating in avant-garde experiments or pursuing a 'universal' form of art such men feel themselves in communication with a wider public. 13

Franco hace esta afirmación apoyándose en palabras del escritor mejicano Alfonso Reyes quien en repetidas oportunidades se ocupó de la interrelación entre artista y sociedad. Franco señala el parentesco de las ideas de Reyes con las de Rodó y la generación arielista. Como los arielistas, Reyes niega que haya un divorcio entre la expresión del artista--"los supremos intereses humanos"--y los problemas de su propio país. Como bien aclara Franco, "it is precisely the disinterested discipline of the artist that makes him

a valuable member of his own society, a potential arbiter."¹⁴

Gracias a "la disciplina desinteresada" de autores como Borges, Bioy Casares, Mujica Láinez o Cortázar, la narrativa argentina goza hoy en día de reconocimiento internacional y respira un verdadero aire de cosmopolitismo.

De los autores mencionados anteriormente, y que, por convención se han identificado con la línea estetizante de Florida, hay tres nombres que se destacan por la extensa variedad de sus obras y por el amplio éxito adquirido en el ámbito nacional y extranjero. Ellos son: Manuel Mujica Láinez, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Apunta Gregorich que

lo que une a estos escritores . . . es, en primer lugar, un rasgo negativo: el rechazo de la narrativa naturalista y el realismo tradicional desde un principio; y después, el apego a una literatura "bien hecha", ajena a intenciones didácticas o de tesis. ¹⁵

Como se vió al comentar las ideas de Alfonso Reyes, el desinterés por hacer de la obra literaria un vehículo de polémicas o de ideas que sustenten una tesis, no implica desinterés por lo nacional. Tanto es así, que Mujica Láinez, por ejemplo, a la manera de Proust es algo así como el "el cronista de la clase alta argentina." ¹⁶ A través de su obra ha venido demostrando los múltiples aspectos de ese sector de la sociedad argentina,

desde el pasado mítico y con fuerte sabor señorrial de tiempos de la colonia, pasando por los períodos de apogeo de fines del siglo pasado y principios de éste, hasta desembocar finalmente, en su descendencia actual, flanqueada por los embates de la industrialización y la irrupción de nuevas clases pudientes, desprovistas por completo de tradición.

y normas estables. 17

Cortázar y Bioy Casares, influídos en el comienzo de sus carreras literarias por Jorge Luis Borges, profesan una indudable vocación por la literatura fantástica, en la línea de la narrativa inglesa.

A diferencia de Mujica Láinez, en la obra de estos dos autores es muy difícil establecer un núcleo temático de mayor preponderancia. Ambos han puesto en la escena de sus relatos a personajes de la clase media y alta argentina explotando las posibilidades lingüísticas que estos dos grupos ofrecen en su lengua cotidiana. Y como se ha señalado, han explorado el reino supranacional de lo fantástico.

Puesto que este trabajo está dedicado al estudio de la obra de Adolfo Bioy Casares, reputado como una de las figuras principales de la narrativa fantástica contemporánea en lengua española, creemos importante dedicarle espacio aparte a algunas consideraciones sobre la literatura fantástica.

Sobre la literatura fantástica

Creemos que para entender mejor las ideas y las motivaciones del escritor fantástico contemporáneo vale la pena hacer una reseña del cambio de actitudes operado entre los artistas europeos y americanos a principios de este siglo. Cambio de actitud que revolucionó la expresión artística y modeló o condicionó la respuesta del público a pesar de la aparente anarquía promovida. Creemos que la importancia de tales cambios radica en el hecho de que propició la formación de una base de racionalidad a lo que se produjo

posteriormente en arte y que, de no mediar este cambio podría ser mal calificado de mero entretenimiento del artista a expensas de la credulidad del público.

La evolución, o mejor dicho revolución artística, a que nos referimos, no es una que pueda decirse que haya sido de encadenamiento causal, aunque sí haya habido causas extra-artísticas (las dos guerras mundiales, sobre todo) y efectos artísticos, ni que se trate de una cronología en línea ascendente hacia una anarquía cada vez más marcada. Más bien se podría hablar, una vez más en la historia del arte, de un movimiento pendular en que el arte se desplazó de lo tradicional a lo revolucionario, alcanzando en cada uno de los puntos extremos del trayecto un estado de cosas nuevo y enriquecido por los logros del punto extremo opuesto.

Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero señalan en el prólogo de su libro La literatura fantástica argentina que de todos los países latinoamericanos, la Argentina siempre ha sido el más receptivo a las influencias extranjeras. Este rasgo desde ningún punto de vista significa que los artistas argentinos se hayan limitado a hacer una copia servil y despersonalizada de todo cuanto se hace en otros países. Por el contrario, como indican Barrenechea y Speratti Piñero:

una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente. 18

Esta receptividad a los movimientos artísticos europeos particularmente, se hizo más patente en toda

Latinoamérica desde la primera mitad de este siglo. Con el surgimiento de los movimientos vanguardistas, el artista que se asocia a ellos se considera miembro integrante de una hermandad internacional para la que la libertad artística y la autonomía de la obra de arte son los fundamentos de la expresión artística. Debido a esta actitud, los artistas de vanguardia--desde el dadaísmo en adelante--muchas veces han sido acusados de desinterés por los problemas sociales de los que se evadirían por medio del arte. Jean Franco explica esta supuesta apatía y evasión así:

Despite--or perhaps because of--such criticism, the avant-garde both in Europe and in Latin America tended to stress their revolutionary role. Many argued . . . that their freedom from dogma and the restraints of day-to-day political tactics made them genuine revolutionaries. Others among them argued that their revolution was a more fundamental one than mere political battle. 19

La diferencia entre el revolucionario militante y el artista de vanguardia radica en que el punto de partida del primero es el compromiso, mientras que el del segundo es la libertad.

La libertad bajo la que se embanderaron los dadaístas, surrealistas y demás artistas de vanguardia significó una rebelión contra todo tipo de ideas y de formas artísticas tradicionalmente establecidas y aceptadas. Para todos estos movimientos, las técnicas empleadas no eran sino vehículos destinados a transmitir un mensaje fundamental: la emancipación espiritual del artista.

Los variados y bien conocidos tipos de experimentación a que dio lugar esta premisa básica, fueron

surrealismo halló campo propicio entre ellos.

No repetiremos aquí los lineamientos y procedimientos surrealistas, pero sí haremos hincapié en los efectos que tuvo en los medios artísticos. En asociación con las entonces relativamente nuevas teorías sicológicas de la escuela freudiana, los surrealistas interpretaban la libertad como una liberación sicológica. Esta le permitía al artista la captación intuitiva de la totalidad del ser. Patrick Waldberg usa palabras de André Breton que explican claramente lo perseguido por el surrealismo:

Everything leads us to believe that there exists a spot in the mind for which life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the high and the low, the communicable and the incommunicable, would cease to be contradictory. 21

A través de la escritura automática, de las yuxtaposiciones de objetos disociados en pintura, de la distorsión del tiempo y del espacio y de otras técnicas se pretendía ir más allá de los límites de la lógica y el orden para internarse en esa dimensión donde se anularan las oposiciones. Las emociones síquicas serían la chispa desencadenante del cortocircuito y el artista se vería poseído, a pesar de sí mismo, por algo superior a él mismo.

Como el dadaísmo, el surrealismo propiciaba la revolución y ponía más el acento sobre la liberación interior que sobre la liberación social.

Si nos hemos extendido sobre las consideraciones precedentes es por dos motivos:

En primer lugar, porque los movimientos europeos de

vanguardia encontraron eco muy favorable entre los escritores argentinos. Ya se ha mencionado al grupo Martín Fierro, siempre ávido de reformas. Baste recordar que fue Jorge Luis Borges quien introdujo el ultraísmo en la Argentina. También hay que mencionar la intensa y extensa labor de difusión de las nuevas tendencias llevada a cabo por la revista Sur fundada por Victoria Ocampo en 1931 y que atrajo a talentos internacionales contemporáneos.

En segundo lugar porque Adolfo Bioy Casares, sea por influencia de Borges, sea por su relación familiar con Victoria Ocampo y su participación en Sur, o bien por haber comenzado su carrera literaria en los treintas, se enroló en las filas surrealistas, particularmente con sus libros 17 disparos contra lo porvenir (1933) y Caos (1934). Posteriormente su obra fue evolucionando hacia lo fantástico, modalidad que se sustenta sobre los postulados básicos de la vanguardia primordialmente la libertad espiritual del artista que le da derecho a aceptar la existencia de una realidad paralela a la realidad cotidiana. Dicho en otras palabras, la adopción por parte de Bioy Casares de un modo de narrar fantástico es una verdadera toma de posición ante la vida y no una mera pируeta de virtuosismo intelectual. A continuación consideraremos las diferentes definiciones que se han venido formulando sobre la literatura fantástica.

A pesar de que la literatura española anterior al siglo XX abunda en ejemplos de literatura fantástica--tal vez el mejor exponente de ella sea el episodio de la cueva

de Montesinos del Quijote--, sin embargo se suele considerar que la tradición fantástica es una adquisición de este siglo. Esto quizás explique la falta de una preceptiva--escrita en español--donde se pueda hallar una definición del género y de sus principios. Tal vez la excepción más notoria a esta escasez teórica la constituya un artículo de Borges titulado "El arte narrativo y la magia" que se publicó en Sur (Núm. 5, 1932) y que fue recogido en su volumen de ensayos Discusión. En su artículo Borges aborda el problema esencial de la literatura fantástica: declara la total independencia entre esta forma narrativa y el realismo. Borges sostiene que la narración fantástica crea un orden distinto al del mundo real, un orden que funciona a base de una causalidad diferente. La narración realista trata de imitar la causalidad del mundo real; la narración fantástica sigue la causalidad de la magia. Borges concluye su artículo diciendo:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica. 22

A pesar de que se trata de un artículo de 1932, injustamente olvidado, la modernidad de la definición de Borges la pone a la par de las propuestas por la preceptiva francesa, abundante en ellas. A continuación consideraremos algunas de estas definiciones.

Una de las tendencias más fuertes de la crítica es la que identifica la literatura fantástica sólo con el "roman

"noir" del siglo XIX. Esto resulta en una simplificación de su significación y valor ya que su sentido queda reducido a algo así como un pasatiempo intrascendente, un simple ejercicio de terror destinado a ponerle los pelos de punta al lector. Esta concepción, muy adecuada para el romanticismo, no es suficiente para abarcar la postura vital que expresa la literatura fantástica contemporánea. Más que un estímulo para la crispación cutánea, se trata de "un grito de angustia."²³ Rodney V. Bodden sintetiza el sentido de la literatura fantástica argentina:

Modern fantastic fiction, especially in Argentina, is a post-World War II phenomenon, and, as such, is a witness to the fragmentation of the earlier established morality and the world view. This break-up in the moral world of the twentieth century is reflected in the literary destruction of the physical and social world, a destruction embracing modern man's lack of faith in any type of dogma. Fantastic fiction in Argentina is an expression of this position.²⁴

Se trata, por lo tanto, de una modalidad literaria que se estructura en base al uso de lo misterioso y lo sorprendente porque su articulación temática se da, precisamente, en la verificación de los aspectos no siempre patentes de la existencia humana. Partiendo de la realidad cotidiana, la literatura fantástica penetra más allá de lo sensorialmente válido y descubre, no sin amargura, por un lado, que la llamada realidad es un caos nocivo y sin valor, y por otro, que la consecuencia de esto es un escepticismo esencial ubicado en el corazón mismo de la existencia humana. De aquí que la literatura fantástica contemporánea sea la expresión de la actitud asumida por sus autores frente

al caos de la existencia. Como ya se puntuó anteriormente, este tipo de aproximación no ha sido el más frecuentemente entre los críticos. Más adelante se verán las definiciones propuestas en base a la organización de los recursos técnicos y en base a los efectos producidos en el lector.

Pierre-Georges Castex, en su libro sobre el cuento fantástico francés del siglo XIX, se refiere a la actitud del escritor de esa época:

Beaucoup d'écrivains, sans doute, se refusent au désespoir et, tout en constatant les vices de leur siècle, proclament leur résolution de préparer activement des temps meilleurs. Mais d'autres se détournent d'une réalité dont ils trouvent le spectacle insupportable; ceux-là cherchent souvent dans le mythe une diversion, une consolation, ou encore une image de leur torment.

Aussi la plupart des écrivains fantastiques ont-ils été des contemplateurs du monde moderne, parfois même des partisans déterminés d'une réaction idéologique . . . l'invention fantastique procède d'un refus plus ou moins conscient de s'intéresser au monde tel qu'il est, ou même tel qu'il pourrait être un jour grâce aux efforts des hommes de bonne volonté. . . . Les superstitions et les angoisses de toute sorte ont encore jeu pour envahir les esprits, et de grandes ressources semblent offertes encore à l'invention fantastique. 25

En cuanto a la posición del autor contemporáneo, expresa Castex que "parmi les bouleversements de notre siècle est devenu plus intense que jamais."²⁶

Rechazada la sistematización intelectual del universo propuesta por el positivismo, el escritor contemporáneo intuye una realidad instalada más allá de lo racional, una dimensión distinta e inexplicada en la que busca las respuestas que no alcanza a darle lo racionalmente lógico. Acota Bodden:

The other side of reality, beyond logic and reason, contains despair, disillusion, and death; hence man discovers here, as in his normal world, that his entire existence leads him into frustration. 27

En este punto se hace necesaria la revisión de las definiciones que se han venido dando de lo fantástico, para así poder ubicar en contexto la narrativa fantástica argentina y, dentro de ella a Adolfo Bioy Casares.

Castex destaca como nota característica de lo fantástico "une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle . . ." ²⁸ por oposición a la fabulación convencional del relato mitológico o feérico "qui implique un dépaysement de l'esprit." ²⁹ Castex ve una relación entre lo fantástico y los estados de alteración de la conciencia: "il [lo fantástico] est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs." ³⁰

Louis Vax en su libro La séduction de l'étrange afirma que lo fantástico es indefinible ya que sus matices y dimensiones varían con las obras en que se realiza lo fantástico. En otras palabras, para Vax la fantasía es una función del arte.

Comprendre le fantastique, c'est comprendre du dedans la estructure et l'évolution des œuvres fantastiques. Si les mots désignent les œuvres, les œuvres en retour donnent aux mots leur signification pleine. . . . La littérature fantastique, on le sait de reste, c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, cessant de les prendre au sérieux, il a vu en elles matière à création artistique. . . . Un conte fantastique n'est pas un analyse de sentiment illustrée par une anecdote. Le sentiment n'existe pas en soi, il n'existe pas

à part du monde imaginaire qu'il vise et qui le justifie; autrement dit, de l'oeuvre. 31

En conclusión Vax señala:

La notion du fantastique apelle une définition, mais cette définition varie selon les oeuvres qui tout à la fois la précisent comme de presque tous les termes de langage courant: on ne saurait dire qu'à un sens primitif se rattachent des sens dérivés que s'en écartent de plus en plus. 32

Roger Caillois en la extensa introducción de su

Anthologie du fantastique señala con precisión las diferencias entre los cuentos de hadas, los relatos fantásticos y las obras de ciencia ficción:

Cependant, il est clair que les féeries se ressemblent, mais qu'elles diffèrent des contes fantastiques; que ceux-ci, à leur tour, ont un air de parenté, par lequel ils s'opposent à la fois aux féeries et aux récits de science-fiction; et que ces derniers, pour leur part, se ressemblent entre eux. Dans chaque cas, il y a surnaturel et merveilleux. Mais les prodiges ne sont pas identiques, ni les miracles interchangeables. 33

Según Caillois "le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence." ³⁴ Dicho en otros términos, el mundo de los cuentos de hadas y el mundo real se interpenetran sin herirse y sin que haya conflicto entre ambos, aun cuando cada uno de ellos obedezca a leyes diferentes.

Con respecto a lo fantástico apunta Caillois:

Le fantastique, au contraire, manifeste un scandal, un déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel. . . . Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues par rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans le monde d'où

l'impossible est banni par définition. 35

Mientras que los cuentos de hadas necesariamente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desarrollan en un clima de espanto y casi inevitablemente terminan con un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe.

Caillois insiste en la necesidad de que el hecho fantástico ocurra y quede encuadrado dentro del mundo real ya que "dans un monde de miracles, l'extraordinaire perd sa puissance." 36

Aunque el estudio de Roger Caillois es excelente por lo exhaustivo y claro, adolece del defecto ya indicado antes: pone todo el énfasis en el aspecto terrorífico del relato fantástico. Dice Caillois:

Les récits fantastiques n'ont nullement pour objet d'accréditer l'occulte et les fantômes. La conviction, le prosélytisme des adeptes n'aboutissent en général qu'à exacerber l'esprit critique des lecteurs. La littérature fantastique se situe d'emblée sur le plan de la fiction pure. Elle est d'abord un jeu de peur. 37

Según esto, una vez cerrado el libro al lector le quedaría tan sólo el recuerdo de una experiencia de miedo que sólo se volverá a repetir cuando vuelva a leer una historia fantástica y acepte instalarse mentalmente en el mundo de la ficción que el autor le propone.

Para autores como Borges y los autores fantásticos argentinos que le siguen, esa intromisión de lo inadmisible en lo real sería como un llamado de atención para hacernos concebir la posible existencia de otros mundos paralelos

al nuestro; otros mundos tal vez más reales que el nuestro.

Esa "irruption insolite" se cuela dentro del mundo lógico y real y altera su organización racional aceptada y comprendida por todos.

Borges expresa certeramente en un ensayo sobre Hawthorne:

Esa boca . . . era sólo una boca del abismo de oscuridad que está debajo de nosotros, en todas partes. La sustancia más firme de la felicidad de los hombres es una lámina interpuesta sobre ese abismo y que mantiene nuestro mundo ilusorio. No se requiere un terremoto para romperla; basta apoyar el pie. Hay que pisar con mucho cuidado. Inevitablemente al fin nos hundimos. . . . La grieta que se abrió en la mitad del foro [romano] es . . . un símbolo múltiple, un símbolo capaz de muchos valores, acaso incompatibles. Para la razón, para el entendimiento lógico, esta variedad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños que tienen su álgebra singular y secreta . . . 38

En la extensa introducción a su libro Cuentos Fantásticos Argentinos, Nicolás Cárcaro soslaya toda definición y admite, junto con Borges, la posibilidad de que a través de lo fantástico se pueda tener acceso intelectual a la realidad última del hombre. Dice Cárcaro:

Lo fantástico--sin entrar a definirlo--trae a nuestro aceptado ordenamiento humano una presencia irreal que, después de ubicarse, atrae, seduce y se instala como si, desde siempre, hubiera pertenecido al mundo que nos rodea. . . . Es posible . . . que lo fantástico, enfocado desde un punto de vista metafísico, presente la realidad última del hombre dentro de un horizonte finito. Es decir, que lo infinito, por un acto de esplendorosa captación, en el que la imaginabilidad no es extraña, consiga, sólo por un momento, la consonancia con el mundo apriisionado del hombre. 39

El estructuralista Tzvetan Todorov puntuiza que la definición de lo fantástico sólo puede hacerse desde el

plano del texto y no en base a las inquietudes metafísicas del autor. La definición propuesta por Todorov es la siguiente:

Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector--de un lector que se identifica con el personaje principal--referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. 40

Ahora bien, la definición de Todorov es válida para el relato fantástico del siglo XIX en el que se sigue un modelo típico de desarrollo por el cual el hecho extraño o sobrenatural se presenta hacia el final de la narración y no al principio. Héroe y lector quedan con la tarea de decidir si el hecho es real o no. En la vacilación--en el efecto--reside la clave de la naturaleza del relato. A este esquema se opone otro, válido para el relato fantástico del siglo XX: el de la adaptación. Todorov usa La metamorfosis de Franz Kafka como ejemplo de este nuevo tipo de relato fantástico. Señala el crítico que aquí lo sobrenatural se presenta en el comienzo del relato y que el proceso por el que pasan héroe y lector es el de la adaptación al hecho sobrenatural hasta que, al final del relato, éste es tomado como natural:

De esta suerte, toda vacilación se vuelve inútil: servía [en el relato fantástico tradicional del siglo XIX] para preparar la percepción del acontecimiento insólito; caracterizaba el paso de lo natural a lo sobrenatural. Aquí [en La metamorfosis], lo que se describe es el movimiento contrario: el de la adaptación, que sigue al acontecimiento

recia

recre

tre o

y se i

real

l'aut

des e

verso

sita

tico

más j

el m

el r

el

el

el

el

el

el

el

el

el

inexplicable, y que caracteriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Vacilación y adaptación designan dos procesos simétricos e inversos.⁴¹

Marcel Schneider, por su parte, señala que la diferencia entre la literatura testimonial o realista y la literatura de imaginación o fantástica es bastante incierta, sobre todo en la era atómica y de los viajes interplanetarios y se pregunta: "le fantastique n'est-il pas devenu le réel?"⁴²

Para Schneider lo fantástico "nous permet d'explorer l'autre côté de nous-mêmes, l'envers des choses, l'au-delà des apparences, la face sombre du soleil: il nous fait traverser le miroir."⁴³ Para ello el autor fantástico no necesita evadirse del mundo real y cotidiano porque lo fantástico le proporciona la manera de describir los problemas más hondos que se plantea el hombre: el tiempo, el destino, el más allá, Dios, el amor y la salvación. Dice Schneider al respecto:

L'écrivain fantastique ne change pas les objets, il multiplie leurs significations et leurs pouvoirs. Il ne dénature pas le monde extérieur, il donne à voir et chacun y voit des choses différentes.⁴⁴

Schneider también hace la distinción entre lo fantástico y la ciencia-ficción. Para que ésta exista debe haber la pretensión de una explicación científica para los hechos narrados. Y lo fantástico no supone ni otros espacios, ni otras especies, ni otras leyes biológicas más que las ya conocidas. En todo caso, lo fantástico es una dimensión diferente que el autor despliega y en la que cada uno

ve lo que quiere ver. Continúa Schneider afirmando:

Le fantastique ne regarde que nous, le corps et l'âme de l'homme vivant sur la planète Terre. Il se propose d'explorer l'espace du dedans, théâtre d'événements bien plus importants pour chacun d'entre nous que ceux qui remplissent la première page des journaux. 45

Vemos como, sin realmente dar una definición de lo fantástico, Borges, Cárcaro y Schneider se aproximan en sus conceptos. Conceptos que en los tres autores apuntan más a la posibilidad de conocimiento que ofrece lo fantástico que a la técnica o a los efectos de terror producidos en el lector. En otras palabras, los tres autores coinciden en que se trata de una especie literaria seria y no de un mero pasatiempo. También Bioy Casares considera que la narración fantástica es un medio por el cual se puede hacer patente la superficialidad que informa los hábitos, las actitudes, las escalas de valores y las pretensiones de la clase media y alta argentina. Más adelante ya veremos los diversos aspectos de su producción literaria y la importancia que en ella tiene lo fantástico.

Antes de cerrar esta sección, creemos importante mencionar la diferencia entre "literatura fantástica" y "realismo mágico," términos que se han venido asociando y a veces confundiendo en Latinoamérica.

La diferencia, creemos que está más en la técnica que en el contenido. La primera definición de "realismo mágico" fue la propuesta por Ángel Flores en un artículo de 1955. Flores caracteriza a los autores del "realismo mágico" diciendo:

Meticulous craftsmen all, one finds in them the same preoccupation with style and also the same transformation of the common and everyday into the awesome and the unreal . . . Time exists in a kind of timeless fluidity and the unreal happens as part of reality . . . The magical realists do not cater to a popular taste, rather they address themselves to the sophisticated, those not merely initiated in aesthetic mysteries but versed in subtleties. 46

Como se ve, la definición de Flores también alude a la ocurrencia de lo irreal dentro de lo real. Hemos citado in extenso a Flores porque los mismos cargos de elitismo intelectual han sido dirigidos contra los autores fantásticos. 47

Los conceptos de Flores fueron refutados en 1967 por Luis Leal quien señala:

¿Cuál es esa actitud del mágicorealista ante la realidad? Ya hemos dicho que no crea mundos imaginarios en los que podamos refugiarnos para evitar la realidad cotidiana. En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas . . . Las obras de realismo mágico, donde lo principal no es la creación de seres o mundos imaginados, sino el descubrimiento de la misteriosa relación que existe entre el hombre y su circunstancia . . . Tengamos presente que en estas obras de realismo mágico el autor no tiene necesidad de justificar lo misterioso de los acontecimientos, como le es necesario al escritor de cuentos fantásticos. En la literatura fantástica lo sobrenatural irrumpen en un mundo sujeto a la razón. En el realismo mágico "el misterio no desciende del mundo representado, sino que se esconde y palpita detrás de él." Para captar los misterios de la realidad el escritor mágicorealista exalta sus sentidos hasta un estado límite que le permite adivinar los inadvertidos matices del mundo externo, este multiforme mundo en que vivimos. 48

Como se ve, las diferencias son casi imperceptibles

y están basadas en el procedimiento y la justificación del hecho sobrenatural. Por otra parte, el escritor fantástico también se enfrenta con la realidad y es de ella de donde toma su material para, con su obra, desentrañar lo que tiene de misterioso el mundo en que vivimos. Podría decirse que "realismo mágico" y "literatura fantástica" son sinónimos.

Enrique Anderson-Imbert señala que el mágicorealista "en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica."⁴⁹ Apunta Anderson-Imbert además:

El realismo mágico echa sus raíces en el Ser, pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da verlas emerger del fluir de la fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en su fondo volvemos a tocar el enigma. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de un nuevo Génesis . . . En los cuentos así concebidos los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad.⁵⁰

Es decir que, sin apartarse de la naturaleza, el mágicorealista la deformaría dentro mismo de los personajes que crea, a diferencia del escritor fantástico que necesita alterar algo de la realidad para crear su historia.

En cuanto a lo "real maravilloso," tercer término asociado con la narrativa hispanoamericana contemporánea de imaginación y que fuera acuñado por Alejo Carpentier en 1949⁵¹ sería, según este autor, más una forma de ser de la realidad americana que una categoría estética. Dice Carpentier:

[En Haití] A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados . . . 52

El pasaje anterior pertenece al prólogo de La guerra del tiempo que concluye así:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¡Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? 53

Creemos, con Anderson-Imbert que mientras que el término "realismo mágico" designa una categoría literaria, lo "real maravilloso" se refiere al modo de ser de la realidad, independientemente de la manera literaria en que sea tratada.

Adolfo Bioy Casares: su trayectoria literaria

Adolfo Bioy Casares nació en Buenos Aires el 15 de septiembre de 1914 y es hijo de Adolfo Bioy y de Marta Casares. Su infancia, repartida entre la ciudad y la estancia familiar en el campo, fue para él como una sinfonía de luces y de sombras. En una de las conversaciones que mantuve con él en su casa de Buenos Aires, me explicó que fue su padre quien le enseñó el difícil oficio de la ironía y el

humor."Mi padre--decía--era un hombre público, activo, de una seriedad grave, ascética. Pero cuando volvía a casa y dejaba la vida profesional afuera, empezaba a reírse de todo con mi madre y conmigo. Se reía de todas las cosas que aparentemente ocupaban su vida." En cuanto a las sombras que poblaron su infancia, Bioy Casares recuerda que siempre soñó mucho y que aun en la vigilia, sus sueños seguían teniendo vigencia. "Yo era un chico muy imaginativo--recordaba-- y me pasaba la vida imaginando amigos, lugares y situaciones extrañas. Así, mi infancia estuvo llena de terrores y ensueños. Por ejemplo, cuando me preparaba para hacer la primera comunión, debido a la atmósfera un tanto misteriosa que creaban las monjas que nos enseñaban el catecismo, por un tiempo creí que debajo de mi casa, en la carbonera, había un infierno lleno de monstruos y diablos. Pero eso no duró mucho tiempo." También recuerda que en el cuarto de su madre había un espejo rodeado de retratos familiares ya amarilleados por el paso del tiempo. Esos retratos, especie de maravilla en la que había quedado congelada una sonrisa o una pose artificial, ese espejo, por donde aparecían y desaparecían imágenes como por encanto, le sugerían la presencia de orbes maravillosos.

Cursó sus estudios secundarios en el Instituto Libre de Buenos Aires. Hasta el tercer año vio el colegio como una prisión, razón por la cual no podía ser feliz ni siquiera cuando estaba afuera porque sabía que al día siguiente tendría que volver a entrar. Me comentaba que lo que le

llamaba la atención era la manera en que los profesores y celadores se encarnizaban con los más indefensos. A partir del cuarto año las cosas cambiaron y empezó a sentirse a gusto en la escuela. De aquellos días recuerda con verdadera admiración y cariño a un profesor de matemáticas: Felipe Fernández. "Felipe Fernández era un verdadero maestro--dice Bioy Casares. Impartida por Fernández, la explicación de un teorema era un ejercicio feliz. A ese maestro le debo haber entendido alguna vez las matemáticas, lo que es el orden y lo que sé del arte de exponer." El cuento "Un muchacho valiente" de su libro Caos, que está dedicado a Felipe Fernández, es reflejo de sus experiencias estudiantiles en el Instituto Libre.

Bioy Casares hizo dos intentos de carreras universitarias pero no terminó ninguno de los dos. Primero ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, pero como no tenía intenciones de ejercer la abogacía, dejó los estudios en el segundo año. Entró entonces a la Facultad de Filosofía y Letras donde quiso seguir la carrera de letras pero también abandonó los estudios porque, según manifiesta, se sentía más lejos de las letras que en Derecho; se sentía verdaderamente en el destierro.

La literatura fue y sigue siendo una verdadera vocación para Bioy Casares. Cuenta que desde niño le apasionó la lectura y que a los siete años, después de haber leído Petit Bob de Gyp (la condesa de Martel de Janville) quiso escribirlo preferiblemente con la misma encuadernación y

formato que el original. A los trece años publicó su primer libro, una colección de cuentos que su padre corrigió y pulió. Cuando un profesor le preguntó por qué lo había permitido, la respuesta le pareció evidente: el libro quedaba mejor así. Tanto en aquella época temprana como ahora, la vanidad de la creación le ha sido desconocida.

A los catorce años se materializó su primera empresa editorial en un cuento fantástico y policial titulado Vanidad (1928).

La formación literaria de Bioy Casares es muy extensa y variada. Leyó y admira a los clásicos españoles: Cervantes, Tirso de Molina, Quevedo, Malón de Chaide y a los clásicos americanos entre quienes prefiere a Sarmiento. Sus preferencias literarias son también muy variadas. Manifiesta predilección por Johnson, Gibbon, De Quincey, Butler, Stevenson, Kipling, Wells, Conrad, Eça de Queiroz, Proust, Hawthorne, James, autores todos que de un modo u otro han influido en su obra. Jorge Luis Borges y Franz Kafka son los autores contemporáneos a quienes más admira.

En 1935 trabó amistad con Borges, amistad que perdura hasta hoy y de la que han resultado diversos esfuerzos coautores. En 1936 fundaron la editorial Destiempo y publicaron la revista homónima que alcanzó sólo tres números. En dicha revista colaboraron Alfonso Reyes, Pedro Henriquez Ureña, Xul Solar, Fernández Moreno, Silvina Ocampo y otros. Recuerda Bioy Casares que "sólo una vez alcanzó venta considerable: el domingo que la corearon en una cancha de

rugby:

Compre el Destiempo, el Destiempo
revista para el asiento."

El título de la revista hacía alusión al deseo de los editores de sustraerse a las supersticiones de la época.

Bioy Casares y Borges han escrito una serie de libros firmados con nombres apócrifos que ocultan la identidad de los verdaderos autores. Asociados bajo diversos seudónimos han compuesto: Seis problemas para don Isidro Parodi (1942) y Dos fantasías memorables (1946) con el seudónimo H. Bustos Domecq; Un modelo para la muerte (1946) con el seudónimo B. Suárez Lynch y el artículo "Museo" (1946) con el seudónimo B. Lynch Davis. Reediciones posteriores de Dos fantasías memorables y de Un modelo para la muerte así como las Crónicas de Bustos Domecq (1967) han aparecido con los nombres reales de los autores.

Bioy Casares y Borges también colaboraron en la edición de dos series de colecciones de cuentos policiales y por un tiempo dirigieron la colección "El séptimo círculo" de la editorial Emecé, serie dedicada a obras policiales. Juntos han publicado libros de cuentos--Libro del cielo y del infierno (1970) y Cuentos breves y extraordinarios (1973)--y han elaborado dos argumentos cinematográficos que han sido publicados en un volumen: Los orilleros y El paraíso de los creyentes (1955). Finalmente, han traducido y anotado diversos textos clásicos y modernos.

Bioy Casares también ha colaborado con su mujer, la escritora Silvina Ocampo, con quien ha escrito la novela

Los que aman, odian (1946).

Con Silvina Ocampo y Borges ha editado una antología de literatura fantástica--Antología de la literatura fantástica (1940)--y una antología de poesía argentina--Antología poética argentina (1941).

En cuanto a la labor de autor individual de Bioy Casares, comenzó en 1929 cuando publicó su primer libro:

Prólogo: Entre este año y 1937 publicó otros cinco libros que aparecen mencionados más adelante en la lista de sus obras. El propio Bioy Casares reniega de estas primeras obras que él califica de "aprendizaje." El rigor con que juzga sus primeros libros se manifiesta tanto en la charla amistosa como en su obra escrita y muestra la severidad con que cuestiona su obra presente y futura. En Guirnalda con amores leemos:

Hay que vivir lejos de las cosas feas, me dice: no tolerar que la perversa curiosidad nos eche en brazos de cualquier mujer ni que en la lista de obras aparezcan los primeros libros. (GA, 37)

Del mismo libro es la siguiente reflexión:

Un peligro: el atesoramiento de producciones de juventud. A mí, por lo menos, los defectos de arte que abundan en esas páginas--deficiencia de armonía, equivocación en los énfasis, imposibilidad de terminación--me deprimen. Tal vez reconozca en ellas mis limitaciones permanentes. (GA, 86)

Su verdadera carrera de escritor conocido puede decirse que comienza en 1940 al publicar su novela La invención de Morel que, en 1941, le valió el Premio Municipal que otorga la Municipalidad de Buenos Aires. En 1954 recibió la

Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por su novela El sueño de los héroes. En 1975, la misma Sociedad le otorgó nuevamente la Faja de Honor por toda su producción.

En el año 1949 representó a la Sociedad Argentina de Escritores ante la Sociedad de Escritores Americanos en Nueva York, ante la Societé de Gens de Lettres en París y el Savage Club en Londres.

Actualmente forma parte del comité de colaboración de la revista literaria Sur y del jurado del concurso literario anual de La Nación de Buenos Aires.

La obra de Bioy Casares comprende, además de los títulos en colaboración ya mencionados, los siguientes títulos que aparecen cronológicamente ordenados de acuerdo al año de publicación. Las abreviaturas entre paréntesis son las que se usarán cada vez que se haga referencia a cada obra:

Prólogo, (1929)

17 disparos contra lo porvenir, (1933) (17 D) firmado con el seudónimo Martín Sacastrú

Caos, (1934) (C)

La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno, (1935)
(NT)

La estatua casera, (1936) (EC)

Luis Greve, muerto, (1937) (LG)

La invención de Morel, (1940) (IM)

Plan de evasión, (1945) (PE)

La trama celeste, (1948), (TC)

El sueño de los héroes, (1954) (SH)

Guirnalda con amores, (1959) (GA)

El lado de la sombra, (1962) (LS)

Historia prodigiosa, (1965) (HP)

El gran serafín, (1967) (GS)

La otra aventura, (1968) ensayos

Adversos milagros, (1969)

Diario de la guerra del cerdo, (1969) (DGC)

Memoria sobre la pampa y los gauchos, (1970)

Breve diccionario del argentino exquisito, (1971) firmado
con el seudónimo Javier Miranda

Historias de amor, (1972) (HA)

Historias fantásticas, (1972) (HF)

Dormir al sol, (1973) (DS)

Dos textos de Bioy Casares han sido adaptados y
trasladados a la pantalla cinematográfica: La invención de
Morel sirvió de base argumental a Alain Resnais para su pe-
lícula L'année dernière à Mariembad y el cuento "El perjurio
de la nieve" fue adaptado por Leopoldo Torre Nilsson para
la película El crimen de Oribe.

A partir de la aparición de La invención de Morel la
fama de Bioy Casares ha ido creciendo y hoy en día es consi-
derado como uno de los mejores escritores contemporáneos de
habla hispana. Sus libros, de amplia difusión en la Argenti-
na, son también conocidos en Europa y en los Estados Unidos
de Norteamérica gracias a las excelentes traducciones que de

ellos se vienen haciendo.

Como se ha dicho anteriormente, las primeras producciones literarias de Bioy Casares--los libros de los cuales reniega--son obras escritas bajo la influencia del surrealismo. Así, muchos de los cuentos de Caos son transcripciones de sueños. Al leerlos se nota un verdadero esfuerzo por reproducir literariamente el mundo caótico de los sueños. Desafortunadamente, el lector a menudo tropieza con pasajes prácticamente ininteligibles plagados de palabras y expresiones hoy ya en desuso. A ello se suma, muchas veces, una estructuración interna deficiente en algunos relatos y cierta falta de economía en la expresión. Pero Bioy Casares siempre ha concebido el oficio literario como un aprendizaje.

Si antes de La invención de Morel el estilo suele oscurecer el desarrollo de los relatos, a partir de esta novela se advierte un dominio estilístico cada vez más consolidado.

Si desde el punto de vista del estilo y del manejo del lenguaje se advierte un cambio notable en su obra, desde el punto de vista temático se nota la recurrencia de ciertos temas que a Bioy Casares le preocupan. Así, por ejemplo, el fracaso del amor, la incomunicación, la soledad, el desencuentro, el enfrentamiento con el propio destino. De no menor importancia es lo fantástico, que le da acceso a los ámbitos desconocidos de la realidad para descubrir en ellos cuánto de falso, mezquino y estereotipado hay en la

realidad cotidiana. Ya en aquellas obras de juventud es posible rastrear su aguda obsesión por lo que está más allá de los sentidos y de las explicaciones lógicas. Me refiero, básicamente, a su preocupación por lo sobrenatural que irrumpió en la realidad y la niega, que anula lo cotidiano y aceptado.

En un artículo aparecido en la revista Confirmado se hace una síntesis apropiada de la trayectoria literaria de Bioy Casares:

En su trayectoria mental es posible entrever una historia en tres episodios nítidos, sus libros de adolescencia que ahora lo avergüenzan, tanteos, intentos frustrados de un hombre excesivamente supeditado a su angustia; después, sus novelas La invención de Morel y Plan de evasión, y su libro de cuentos La trama celeste. Finalmente, su novela El sueño de los héroes y sus últimos libros de relatos Historia prodigiosa, Guirnalda con amores y El lado de la sombra, donde las construcciones fantásticas no impiden una integración plena de las relaciones humanas, sus diálogos dolores, sus frivolidades. Brilla en esta última etapa lo que Freud llamó la trampa del escritor: la posibilidad de sumergir al lector en un mundo conocido para luego sorprenderlo con mayor eficacia al demostrarle la existencia de lo sobrenatural. 54

Esta constante preocupación por ese más allá inadvertido pero existente se manifiesta, como se dijo, en toda la obra de Bioy Casares. Lo que ha variado es su aproximación a esa dimensión, un cambio de enfoque que nace del convenimiento de que la literatura de imaginación razonada tiene más valor que la que se basa en la irreflexión. Bioy Casares atribuye este cambio de actitud, en parte, a la influencia de su amigo Borges. Recuerda Bioy Casares que cuando conoció a Borges, éste era defensor del arte consciente mientras que

él exaltaba la inapreciable contribución de los sueños, de la irreflexión y de la locura en las artes y las letras. Hizo falta muy poco para que Bioy Casares se pasara al bando de los escritores deliberados. Esta ruptura fue fundamental tanto para Bioy Casares como para la literatura argentina de imaginación ya que dos años después comenzaba a escribir la primera novela de imaginación razonada escrita en español: La invención de Morel. Desde entonces Bioy Casares ha venido desarrollando un tipo de narrativa muy personal en la que el amor y lo fantástico constituyen dos puntos de partida principales para su sondeo literario de la existencia humana y de la realidad.

La dualidad de Bioy Casares--su obsesión por el amor y las invenciones fantásticas--permite intuir lo que sus personajes corroboran constantemente: para ellos el amor es inaccesible, algo tan inalcanzable como la posesión de un mundo soñado o inventado. En muchos de los relatos de Bioy Casares se advierte la aparición de otro matiz del tema del amor: los personajes centrales son abúlicos, con cierta propensión a la desidia, pierden su tiempo fantaseando amores que nunca se concretan en la realidad. La consecuencia casi necesaria de esto es el estallido final del malentendido y la soledad definitiva del individuo.

D. P. Gallagher señala con acierto:

In the novels of Adolfo Bioy Casares each character is presented as a wholly separate island. Sheer conversation between one character and another is like an adventure across a stormy channel, a risky crossing between islands.

Standing on one's own island, one can moreover only perceive a fragment of the other island's coastline. Who knows, maybe it is concealing an entire continent? The other is ultimately an inescrutable mystery. 55

Bioy Casares sólo relega el amor a un segundo plano cuando se aproxima a la problemática borgeana del hombre que se enfrenta con su destino, como en El sueño de los héroes.

La narrativa de Bioy Casares, en general, tiene como protagonistas a miembros de las clases media alta y baja argentina, es decir, a la burguesía. Para el autor, este grupo social simboliza la masa de la humanidad. Quizá el hecho de pertencer al estrato superior de esa clase media, le da un conocimiento suficiente de sus falsedades como para desenmascararla con ironía y a veces hasta con sarcasmo. Amparado tras la sonrisa irónica, Bioy Casares revela en sus obras la insistente superficialidad que conforma los hábitos, las escalas de valores, las pretensiones y las actitudes de la burguesía. Por debajo de la superficie de este mundo existe otro que contradice al primero. Se trata de un mundo extraño y pocas veces percibido que existe en medio de todos los absurdos clichés y estereotipos burgueses. Es un mundo de confusión y misterio, a veces profundo, que existe ignorado dentro mismo de la ridícula trivialidad de la clase media. Es el mundo que se agazapa detrás del hábito. Es el reino de la verdadera existencia, del caos, la futilidad y la desesperación. Es un área que, de acuerdo a lo sugerido por la narrativa de Bioy Casares, el individuo de la clase media no se atreve a contemplar, o mejor dicho, ni siquiera

a aceptar.

Ofelia Kovacci ve a Bioy Casares como un escritor típicamente intelectual:

Entendiendo por "intelectual" un escritor para quien la imaginación está fiscalizada por la inteligencia . . . es un escritor intelectual, por lo menos en la arquitectura de sus creaciones, sin duda minuciosamente pensadas y resueltas por razonamientos que trabajan a menudo, sin embargo, con elementos no racionales que podemos llamar fantásticos. 56

Si bien es cierto que Bioy Casares estructura sus narraciones con precisión casi matemática, el comentario de Kovacci parece restarle importancia al aspecto no arquitectónico de la obra de Bioy Casares. Es decir, que pareciera relegar a un segundo plano de importancia a lo sostenido por esa arquitectura, lo que, en última instancia, da motivo al armazón. En este sentido, creemos acertada la crítica de Enrique Pezzoni quien dice:

Para Bioy Casares, los problemas de composición no son sino recursos para elaborar una teoría del conocimiento y penetrar en la realidad, iluminando sus variados enlaces . . . Es curioso que un autor como Bioy Casares, a tal punto preocupado por el problema de la soledad y el desencuentro humanos, haya pasado exclusivamente por ser un intelectual enamorado de sus construcciones mentales. 57

Dos son los pilares que sostienen la narrativa de Bioy Casares. Ambos pilares niegan la validez de la sólida arquitectura de la realidad aceptada, que para el autor, se instala sobre una subestructura de ilusiones traicioneras porque conduce a la frustración y no a la realización del individuo.

El primero de estos pilares es que la vida no tiene sentido, que la existencia no tiene una meta final:

Pero empujados por la esencia de sus naturalezas . . . se ponen a hacer algo y se largan por las vías de hombres de bien y de pro: pero ellos saben que las vías no conducen a parte alguna, que hacer algo es no hacer nada, que la hombría de bien no responde al porqué del vivir y que la verdadera justificación de la empresa acometida es su valor de engaño para aguantar los momentos de la existencia, para que la vida pase por detrás de sus atenciones como la tarde cuando se está en el cine. (NT, 145)

Para Bioy Casares las acciones del hombre son apenas una forma básica de auto-desilusión cuya intención sería el ocultamiento del gran vacío subyacente a su existencia. Si el hombre tuviera ese conocimiento, estaría condenado a un fracaso predestinado.

El segundo pilar que sostiene la narrativa de Bioy Casares es que la razón tiene una relevancia muy limitada en el problema de la comprensión de las incógnitas inherentes a la existencia. También esto es fuente de gran angustia para el hombre:

Pero la razón parece no poder alcanzar mi vida. Cuando lo intenta cae en horridos vacíos de locura. No embargante la repetida experiencia de los argumentos de los sueños, lo concluso de los momentos por los que pasa la vida, cuando un hombre quiere comprender una existencia cuya trayectoria y cuyos accidentes no se desarrollan y ocurren dentro del marco habitual de la vida de los hijos de vecino se le descorren los ojos y se le hizan hasta el tope del asombro, se abate en la desorientación y todo él planea en la estupidez. (NT, 44)

Bioy Casares sugiere que la razón sirve tan sólo para explicar aquello que ya es razonable. No ofrece ninguna

solución para esa tarea tan vasta e importante que está por fuera del reino de la lógica.

No obstante, Bioy Casares no se desespera y afirma:

Y, no obstante, creo que el único impedimento a la admisión de un refugio en donde las cosas sucedan de manera distinta a lo habitual, en donde luego de sufrir la muerte de una persona volvamos a pasar unos días en el campo con ella, es un largo muro interpuesto, construido con el guano dejado por el paso de los días. (NT, 44-45)

De la narrativa de Bioy Casares pareciera desprenderse el siguiente consejo: hay que aprender a considerar estas cuestiones con ojos nuevos y sin que el hábito se interponga entre nosotros y la realidad.

A través de su literatura fantástica, el autor intenta penetrar el caparazón invisible de la costumbre y revelar la frustración que él ve como la esencia de la vida. Cabe destacar que a pesar de la actitud de cruel ironía de Bioy Casares hacia la burguesía argentina, el elemento fantástico no se usa para demoler ninguna de las actitudes típicas de la clase media. En cambio, lo emplea para revelar las posibilidades de alcanzar la verdad que se oculta dentro mismo del marco de la existencia diaria, frívola y estúpida. En el cuento "Un muchacho fuerte" (C) el protagonista reflexiona sobre este tipo de vida cuando se apresta a ingresar en ella:

¿Qué es la vida? Cuando acabe esto voy a trabajar. Conducir en ofrenda mi juventud con su haz de horizontes. Trabajar. Detenerse. Encauzarse. Cerrar las incertidumbres. Trabajar. El callejón de los bloques de piedra, desnudos. La perspectiva seca. Sentarme en la silla del dentista, abrir la boca y aceptar tragarme la perspectiva seca, de bloques de años, desnudos. Aceptar

virtualmente la vida, aguardar la muerte; no encararlas. Emborracharse con trabajo: no con sueños ni con pesadillas. Girar en torno del vértice de la realidad, girar; y no poder acercarse al vértice de la realidad por la fuerza centrífuga resultante de girar. Y seguir girando. (C, 56-57)

La fantasía sí se acerca al "vértice de la realidad" y también alcanza lo que Bioy Casares considera las constantes fundamentales y esenciales de la vida: la desesperación, la desilusión, la futilidad, la frustración y la muerte.

La superficial trivialidad de la clase media queda acentuada por contraste. Bioy Casares nos muestra no sólo la superficialidad de sus placeres, sino también su total ignorancia de lo que hay en el centro de la vida y su ignorancia del relieve de ciertos hechos importantes que les suceden.

Bioy Casares es defensor de la idea de que existe un mundo con muchas más posibilidades que las que ofrece un sistema puramente racional. En este mundo, la realidad está definida más como una función de la vivacidad de la percepción que como algo estático y objetivo. En este mundo, asimismo, el tiempo es flexible y no una secuencia rígida. En tal mundo la personalidad del hombre es susceptible de cambios radicales. Es un mundo en el que se admite la posibilidad de que el cuerpo o el alma, pero no ambos, puedan ser capturados e inmortalizados en una máquina o en otro cuerpo, para el caso del alma. Finalmente, en este mundo a lo sobrenatural se le considera un hecho.

Tal mundo, según Bioy Casares, existe paralelo a la

realidad cotidiana y no excluyéndola. Tales ideas no gozan de aceptación general debido a que ni tienen una existencia concreta ni tampoco pueden ser explicadas razonalmente. Sin embargo, Bioy Casares se interesa no sólo por demostrar su existencia sino también la importancia que tienen ya que revelarían los principales resortes de la vida. Para conseguirlo, Bioy Casares fuerza los enlaces lógicos de la realidad para llegar a descubrir un mundo totalmente nuevo dentro de ella. Estos enlaces, incapaces de resistir la presión ejercida sobre ellos, finalmente ceden y el mundo otrora prolijamente ordenado, explota en un caos cuyas partes son apenas reconocibles. Se trata de un caos verdadero y vital, a pesar de la frustración que le garantiza al hombre.

Bioy Casares investiga por debajo de la sólida apariencia de la realidad y exitosamente hace tambalear su construcción. Consigue esto señalando las pequeñas contradicciones que son tradicionalmente ignoradas o que se consideran una simple curiosidad. En otras palabras, el autor abre las puertas a la "surrealidad," por usar sus propias palabras. (C, 167)

El examen de esta "surrealidad" le lleva a conclusiones como las siguientes: el mundo de los sueños es muy poderoso y en él se revelan la fragilidad y la natural predisposición que tiene el hombre para el mal; la nueva realidad confirma la sensación de aprisionamiento y de futilidad de la vida; los diversos caminos de la confusa personalidad humana conducen al mal y a la frustración; incluso el tiempo

y todas las demás invenciones que nacen de la mente del hombre, son fruto de su naturaleza esencialmente frívola. Bioy Casares sostiene que esa "surrealidad" que subyace a la realidad cotidiana, fuente y depósito de muerte y de vacío, es la fuente de la frustración y la desesperación.

Para Bioy Casares el hombre no es la criatura originalmente buena de la filosofía post-Rousseau, sino más bien un ser más inclinado a la malevolencia que a la benevolencia. Por temor a enfrentarse con el vacío y la nada que amenazan su vida, se aturde y enceguece diariamente y atraviesa la vida haciendo equilibrio sobre la delgada corniza de la realidad.

NOTAS

¹Roger Pla, "Los contemporáneos," Capítulo: La historia de la literatura argentina, Fascículo 3 (Buenos Aires, 1967), pág. 72.

²Ibid., pág. 72.

³Los tres artículos fueron reunidos en volumen en el orden citado por Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, 4^a ed. revisada (1969; reimp. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1972), págs. 70-88.

⁴Juan Carlos Ghiano, Testimonio de la novela argentina (Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956), pág. 36.

⁵Ibid., pág. 15.

⁶Ibid., pág. 15.

⁷Ibid., pág. 16.

⁸Ibid., pág. 28.

⁹Ibid., págs. 28-29.

¹⁰Ibid., pág. 29.

¹¹Roger Pla, pág. 49.

¹²Ibid., pág. 56.

¹³Jean Franco, The Modern Culture of Latin America: Society and the Artist, Revised edition (1967; rpt. Bungay: The Chaucer Press, 1970), p. 191.

¹⁴Ibid., p. 191.

¹⁵Luis Gregorich, "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia," Capítulo: La historia de la literatura

argentina, Fascículo 51 (Buenos Aires, 1968), pág. 1213.

¹⁶ Ibid., pág. 1214.

¹⁷ Ibid., pág. 1214.

¹⁸ Ana M. Barrenechea y Emma S. Speratti Piñero, La literatura fantástica en Argentina (México: Imprenta Universitaria, 1957), pág. ix.

¹⁹ Jean Franco, p. 193.

²⁰ Hans Richter, citado por Jean Franco, p. 194.

²¹ Patrick Waldberg, citado por Jean Franco, p. 195.

²² Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia," Discusión en Obras Completas I (Buenos Aires: Emecé Editores, 1969), pág. 91.

²³ Rodney V. Bodden, "Modern Fantastic Fiction in Argentina," (unpublished Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, 1970), p. 3. La traducción de la cita es mía.

²⁴ Ibid., p. 3.

²⁵ Pierre-Georges Castex, Le conte fantastique en France (París: J. Corti, 1951), págs. 400-404.

²⁶ Ibid., pág. 406.

²⁷ Rodney V. Bodden, p. 5.

²⁸ Pierre-Georges Castex, pág. 8.

²⁹ Ibid., pág. 8.

³⁰ Ibid., pág. 8.

³¹ Louis Vax, La séduction de l'étrange (Paris: Presses Universitaires de France, 1965), págs. 6-28.

³² Ibid., pág. 240.

³³ Roger Caillois, Anthologie du fantastique (Paris:

Editions Gallimard, 1966), pág. 7.

³⁴ Ibid., pág. 8.

³⁵ Ibid., págs. 8-9.

³⁶ Ibid., pág. 9.

³⁷ Ibid., pág. 36.

³⁸ Jorge Luis Borges, Otras inquisiciones (Buenos Aires: Sur, 1952), pág. 76.

³⁹ Nicolás Cácaro, Cuentos fantásticos argentinos (Buenos Aires: Emecé Editores, 1960), págs. 32-34.

⁴⁰ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica trad. por Silvia Delpy (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972), pág. 186.

⁴¹ Ibid., pág. 202.

⁴² Marcel Schneider, La littérature fantastique en France (Paris: Fayard, 1964), pág. 7.

⁴³ Ibid., pág. 8.

⁴⁴ Ibid., pág. 9.

⁴⁵ Ibid., pág. 10.

⁴⁶ Angel Flores, "Magical Realism in Spanish American Fiction," Hispania, XXXVIII (1955), 187-201.

⁴⁷ Manuel Pedro González señala peyorativamente respecto de la novela fantástica: "Confieso mi escaso entusiasmo por la novela fantástica tanto por la policiaca, sobre todo por las que en América se han publicado. Son productos intelectualizados, cerebrales, trasplantados--flores de invención, como antes dije. En nuestras novelas fantásticas, más que el genio creador, priva el genio, y una actitud frívola y como de juego. Dan la impresión de mero deporte intelectual, de regodeo vanidoso y superficial. Casi todos estos autores están más interesados en lucirse, en exhibir los artilugios de su fantasía y las habilidades y recursos de su ingenio que en crear obra de monto y noble poesía. Todos escriben para lucir su virtuosismo mental ante una élite muy

reducida y gustadora de estos manjares exóticos. En América, esta expresión resulta artificial, artificiosa y sofisticada--sobre todo sofisticada. Pero a base de pura sofistiquería jamás se ha producido obra de tamaño mayor en ninguna lengua. Es literatura para minorías ociosas, frívolas y snob, literatura exhibicionista para divertir y divertirse, como la llama Ernesto Sabato." "Leopoldo Marechal y la novela fantástica," Cuadernos Americanos, 152, Núm. 2 (1967), 200-206.

⁴⁸ Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana," Cuadernos Americanos, 153, Núm. 4 (1967), 230-235.

⁴⁹ Enrique Anderson-Imbert, "'Literatura fantástica,' 'realismo mágico' y 'lo real maravilloso'." Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, ed. Donald A. Yates (Pittsburgh, 1975), pág. 42.

⁵⁰ Ibid., pág. 42.

⁵¹ Alejo Carpentier en el prólogo de su libro El reino de este mundo señala: "Lo maravilloso surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'." El reino de este mundo, 3^a ed. (1949; reimpr. México: Compañía General de Ediciones, 1969), págs. 10-11.

⁵² Alejo Carpentier, "De lo real maravillosamente americano," prólogo de La guerra del tiempo (Santiago, Chile: Editorial Orbe, 1969), pág. 21.

⁵³ Ibid., pág. 22.

⁵⁴ "Bioy Casares: El hombre que fue jueves," Confirmado, (Buenos Aires) 20 de octubre de 1966, pág. 54.

⁵⁵ D. P. Gallagher, Modern Latin American Literature (Oxford: Oxford University Press, 1973), p. 91.

⁵⁶ Ofelia Kovacci, Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), pág. 10.

57 Enrique Pezzoni, "Adolfo Bioy Casares," Enciclopedia de la literatura argentina (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970), págs. 90-91.

CAPÍTULO II

LAS NOVELAS INSULARES

En un excelente estudio sobre las novelas y cuentos de Adolfo Bioy Casares, D. P. Gallagher destaca que la obra de este autor constituye:

una colección de comic masterpieces whose fundamental joke is the gap that separates what his characters know from what is going on. The most notorious victim of that gap is the narrator of La invención de Morel, who frequently attempts to declare his love for one Faustine without realizing that she is a sort of hollographic image who cannot therefore perceive his presence. Yet even the most trite situations that occur in Bioy's work contain the same fundamental dilemma. 1

Si bien es cierto que buena parte de la narrativa de Bioy Casares está construída en base a este conflicto, no creemos que se trate de obras humorísticas o cómicas, como dice Gallagher. Sí resultan cómicas algunas situaciones, pero creemos que la comicidad se deriva de la manera en que están escritas y no de la situación en sí. Si un personaje, por ejemplo, se enamora de una mujer y hace lo imposible por conquistarla y no lo consigue, lo cómico no estará ni en su enamoramiento ni en su fracaso, sino más bien en las situaciones en que lo coloca el autor y en el vocabulario que elige para describir esas situaciones y actitudes.

El autor sabe de antemano que la aventura será un

rotundo fracaso y dispone los elementos narrativos de tal manera que el lector vaya percibiendo poco a poco cómo y por qué se produce la caída del personaje. Es decir que Bioy Casares constantemente está solicitando la participación activa del lector en la realización de la obra. Así se crea una especie de complicidad entre el autor y el lector. Esto en el plano de los hechos narrados, o sea del significante. En el plano del significado, la broma deja de ser tal para adquirir tonalidades dramáticas.

Si, como dice Gallagher, hay una brecha entre lo que está pasando y la comprensión que el sujeto tiene de ello, creemos que el problema trasciende el nivel de los hechos y se ubica en un nivel más profundo: el de las limitaciones humanas para develar los misterios de la vida y del universo. El desajuste de las conductas particulares bien puede interpretarse como una expresión del desajuste total del individuo frente a la diversidad de enigmas que plantea la vida.

Por lo tanto, creemo que tras el disfraz "cómico" que ve Gallagher, en los relatos de Bioy Casares se percibe una mueca irónica de desilusión o desengaño al comprender la inutilidad de la inteligencia y de las acciones humanas para trascender el plano de lo concreto y cotidiano.

Los personajes de Bioy Casares perciben y comprenden imperfectamente la realidad. De ello derivan interpretaciones equivocadas de las conductas y reacciones del otro, del agonista que pone en funcionamiento las acciones del

protagonista. Luego, el otro se convierte en algo inalcanzable para el yo.

Si el universo es un gran cajón de enigmas con que se enfrenta el hombre, cada persona, a su vez, también representa un enigma que se irá descifrando con la interacción mutua. Si se trata de un hombre enamorado de una mujer, ella será el enigma a descifrar. La conquista se traducirá en términos de búsqueda. El sujeto seducido se lanza a la búsqueda del objeto seductor, y cada paso de la tarea en que se compromete significa la develación del misterio total, vale decir el conocimiento de la personalidad del objeto amado.

Pero, ocurre que las evidencias con que opera el sujeto son aquellas que el objeto ha elegido proyectar. A ello se suma la carga emocional que el seducido proyecta en la conquista. La atracción que lo mueve colorea todos sus actos de modo que la limitada evidencia que se le ofrece, desde un principio, queda teñida por su necesidad de alcanzar a la mujer amada. De aquí que, como veremos más adelante, el protagonista-narrador de La invención de Morel, así como otros personajes masculinos de Bioy Casares, tramen encuentros y conquistas anticipando las reacciones y respuestas de la mujer de quien están enamorados. La relación indefectiblemente termina en un fracaso precisamente por la impredecibilidad de la conducta humana y por la visión limitada que tenemos de los demás. Esta manera de encarar las relaciones parece evidenciar una cierta actitud defensiva por parte del conquistador que parece protegerse del enigma que presenta el

otro. Por lo general, los catastróficos resultados de la relación son los que ayudan a poner al descubierto los ángulos que no se ven en un enfrentamiento primero. Entonces, el amante frustrado debe volver a su soledad inicial, pero ahora sin ilusiones ni esperanzas.

Este rasgo de los personajes de Bioy Casares, que podríamos llamar insularidad, debido a la perspectiva limitada que tienen, tiene diferentes manifestaciones en su obra.

Donde se hace más evidente es en La invención de Morel y en Plan de evasión, novelas cuya acción se desarrolla en islas. Las islas geográficas refuerzan metafóricamente el contenido de las anécdotas. En el contexto general de la narrativa de Bioy Casares las islas adquieren particular importancia ya que ellas cumplen más de una función. En el nivel más inmediato de la narración sirven de escenario para el desarrollo de la acción. En un nivel menos concreto, se les podría asignar una función simbólica: la de representar la insularidad de cada ser humano.

Bioy Casares concibe el mundo como un complejo de misterios. Las personas que nos rodean también son un misterio así como nosotros somos un misterio para ellas. Para comprenderlo hay que ir hacia los demás, hay que acortar las distancias. Pero, así como las islas están separadas por lenguas de agua, también los seres humanos están separados por espacios infranqueables. La separación física de las islas simbolizaría el aislamiento o insularidad del hombre. Tratar de alcanzar al otro significa eliminar la distancia. En el

plano simbólico de las islas, esto equivale a ponerse a merced de los peligros de un viaje por mar en una embarcación frágil. Como no se sabe qué hay más allá del espacio que separa, la tarea es arriesgada porque pone en peligro la propia seguridad. La solución más cómoda es mantenerse dentro de los propios límites y conformarse con lo que se ve a la distancia.

Por eso es que, como veremos, muchos de los personajes de Bioy Casares hacen todo lo posible por permanecer adheridos a un mismo ambiente físico y humano--una isla, un barrio, un grupo de amigos, un número limitado de actividades compartidas--porque de esta manera se sienten seguros, protegidos de los peligros que ofrece lo desconocido. De aquí derivan la comprensión imperfecta de la realidad y la incomunicación. Las narraciones de Adolfo Bioy Casares ponen al descubierto este aspecto de las relaciones humanas haciendo hincapié en las frustraciones que resultan.

La invención de Morel y Plan de evasión dramatizan estos conceptos.

En el capítulo anterior quedó indicado que la narrativa de Bioy Casares se orienta en dos direcciones principales: el amor y lo fantástico. En muchos casos, la distinción temática es precisa. En otros, las dos vertientes se confunden. Así, por ejemplo, en el caso de La invención de Morel resultaría forzado decir que se trata simplemente de una novela de amor o que es una novela fantástica. Tal vez lo más acertado sería definirla como una novela de "imaginación razonada"² en la que el amor constituye el móvil y la energía

de la acción narrada. En efecto, en La invención de Morel el amor constituye una meta porque a través de él el protagonista-narrador vislumbra una posibilidad de salvación personal ya que solo el amor podría arrancarlo de la soledad en que está. Cuando se da cuenta que el amor es su única tabla de salvación, se aferra furiosamente a ella sin sospechar que lo que le espera es la muerte. Una y otra vez siente que sus esfuerzos son inútiles, que la mujer amada parece alejarse como un espejismo. No obstante los reveses de la conquista, continúa empeñado en ella sacando fuerzas de flaquezas. La compañía y el amor de la mujer amada: ésta es su meta. Pero también es la fuente de energía que le permite superar los obstáculos, es la fuerza impulsora que apuntala su ánimo cada vez que éste decae. Por eso es que hemos dicho que el amor es el fin perseguido pero también es el medio o agente que impulsará al protagonista-narrador a la acción.

En cuanto a la exitosa solución fantástica que Bioy Casares le ha dado a su novela, estamos de acuerdo con las palabras de Borges cuando dice en el Prólogo de la primera edición:

Adolfo Bioy Casares, en estas páginas . . . despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente la descifra mediante un sólo postulado fantástico pero no sobrenatural. . . . En español son infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonada. . . . La invención de Morel . . . traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo. . . . No me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta. (IM, 14-15)

Creemos que Borges ha elegido certeramente la

expresión "odisea" para referirse a la novela de Bioy Casares. En efecto, se trata de una obra en que su protagonista, como el de La Odisea homérica se ve envuelto por una realidad desafiante y enigmática que lo conduce a un final tan inesperado como inquietante.

Es cierto que las peripecias de la acción constituyen una "odisea de prodigios" y lo que se cuenta es una originalísima aventura de imaginación, pero creemos que contenida en la narración hay mucho más de lo que presenta la trama. Esta novela de Bioy Casares encierra un contenido rico en sugerencias que se relacionan con la complejidad de las relaciones humanas, con la necesidad de amor que tiene el hombre y, consecuentemente, con su incapacidad de vivir en la soledad, con su angustia ante la muerte y con sus esfuerzos por alcanzar la inmortalidad.

En su ensayo Del sentimiento trágico de la vida dice Unamuno: "Es el amor el consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte. . . ."³ Como se verá, este sentimiento mueve a los personajes de La invención de Morel y los incita a poner en marcha una maquinaria que la realidad les niega.

Otro autor español, Ramón Pérez de Ayala, en su novela La pata de la raposa dice que el hombre ve en la idea de la muerte un cepo y que el espíritu es la raposa, o sea la virtud astuta con que burlar las trampas de la fatalidad.

Añade Pérez de Ayala:

Cogidos en el cepo, hombres débiles y pueblos débiles yacen por tierra . . . ; los espíritus

recios y los pueblos fuertes reciben en el peligro clarividente estupor, desentrañan de pronto la desmesurada belleza de la vida y, renunciando para siempre a la agilidad y locura primeras, salen del cepo con los músculos tensos y con las fuerzas motrices del alma centuplicadas en ímpetu, potencia y eficacia. 4

La reflexión de Pérez de Ayala es acertada pero podría discutirse que aun los "espíritus recios" sean capaces de escapar a la muerte; a lo sumo aprenden a evitarla provisoriamente. Con mayor o menor clarividencia, todo ser humano sabe que no hay remedio contra la muerte y que tarde o temprano la desaparición es inevitable. Más aún, muchos hay que se resignan a desaparecer porque entienden que es algo que ha sido decidido por alguna fuerza superior al hombre, algo que se le impone y que es inapelable. El terror de saber que se viene de la nada y que, irremediablemente se vuelve a la nada, mueve al hombre a desplegar todas sus energías para crear algo que le sobreviva, ya que le es negada la inmortalidad.

Bioy Casares ha orquestado con precisión casi matemática una obra en que la ficción narrativa plantea una alternativa semi-fantástica semi-científica para burlar a la muerte. A manera de contrapunto Bioy Casares presenta el tema de la soledad del hombre. Las dos líneas temáticas se entrelazan armónicamente gracias a la equilibrada organización de la materia narrativa.

Escrita en primera persona, la novela está estructurada en la forma de un diario donde la única voz que se oye es la de un "yo" protagonista que es narrador y autor a la vez;

Este "yo" registra en su diario los sucesos que se van desarrollando ante sus ojos y que terminan por envolverlo.

Veamos qué cuenta el texto de la novela.

Un venezolano condenado a cadena perpetua escapa de la pena y tras una cantidad de peripecias da, en Rabaul, con un comerciante de alfombras que le facilita la huída hacia una isla deshabitada donde hay solamente algunas construcciones: un museo, una capilla y una piscina. La sobrevivencia en la isla es tan dura como el viaje hasta ella. Se instala en el deshabitado museo y permanece allí hasta que un día ocurre algo insólito: la isla se llena de gente que baila, se baña en la piscina, camina por la isla. Esta invasión, que él califica de "adverso milagro" (IM, 17), viene acompañada de un súbito adelanto del verano.

Convencido de que los que le acompañan son hombres y mujeres de carne y hueso como él y de que sin duda le vienen persiguiendo, se confina a la parte menos habitable de la isla. Allí sufre infinidad de penurias debido a las mareas. Desde su precaria situación experimenta cierta dualidad de sentimientos hacia los invasores. Por un lado, siente que los nuevos habitantes de la isla son enemigos que representan a la justicia de la que él es prófugo. Pero, por otro lado, siente la fascinación del hombre que por mucho tiempo ha estado completamente solo y que de pronto ve gente: "Exagero: miro con alguna fascinación--hace tanto que no veo gente--a estos abominables intrusos . . ." (IM, 21)

En el grupo de gente que ha invadido la isla hay una

mujer--Faustine--que todas las tardes va a contemplar la puesta de sol a unas rocas cercanas al escondite del prófugo. El deslumbramiento del primer momento pronto se transforma en enamoramiento. El prófugo siente que con la aparición de la mujer se le abre la esperanza de volver a establecer algún tipo de relación con otras personas:

No espero nada . . . Pero esa mujer me ha dado esperanzas. Debo temer a las esperanzas. Mira los atardeceres todas las tardes; yo escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora. (IM, 33)

Así como antes había manifestado que "estos abominables intrusos" eran enemigos posibles que a la vez le fascinaban, ahora también sus sentimientos hacia la mujer fluctúan entre la esperanza de salvación y el temor de que por intermedio de ella lo prenda la justicia. Por el aislamiento a que se ve condenado y por su carácter de prófugo de la justicia esta dualidad de sentimientos resulta lógica. Con todo, la necesidad de comunicación supera el temor que siente y se entrega a la difícil tarea de conquistar a la extraña.

A partir del momento en que descubre a Faustine, cambian los polos de relación de la narración. Mientras que antes la relación era entre "yo" (el protagonista) y ellos (los intrusos), ahora pasa al primer plano la relación "yo-ella" y la anterior se hace más difusa. De pronto el grupo de veraneantes pasa a ser el fondo general de la escena con la mujer en el primer plano.

El prófugo planea meticulosamente el asedio a Faustine: cómo y cuándo la va a abordar, qué le va a decir y qué

respuesta espera recibir. El encuentro no tiene las consecuencias previstas por él ya que Faustine ni se inmuta ante su presencia.

Hemos dicho que en la narrativa de Bioy Casares se repite con frecuencia esta situación en la que el hombre planea rigurosamente la conquista de la mujer sin tener en cuenta que ella, con sólo hacer un gesto o decir algo, puede cambiar todo el esquema previsto unilateralmente por el enamorado. En La invención de Morel se acentúa el error de enfoque de la relación porque el aire de prescindencia de ella en vez de hacer desistir al enamorado le sirve de estímulo para continuar la conquista. Esta situación lo exalta al punto de que sus gestos se vuelven patéticamente exagerados. Así describe la escena del encuentro:

La miré, escondido. Temí que me sorprendiera espiándola; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible.

No me detuve.

-Señorita, quiero que me oiga--dije con la esperanza de que no accediera a mi ruego, porque estaba tan emocionado que había olvidado lo que tenía que decirle. . . . Estaba casi inconsciente. . . . Volví a hablar. . . . Pasaron otros minutos de silencio. Insistí, imploré de modo repulsivo. Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me deslatara, pero que no siguiera en silencio. (IM, 43-44)

Los excesos del personaje, tanto en sus acciones como en sus palabras, ilustran la pobreza y el egoísmo con que encara el hombre sus asuntos amorosos. Las contradicciones constantes en que cae el personaje son otros ejemplos de la estupidez que ve Bioy Casares en cada hombre.

Puesto que Faustine ignora sus arrebatos, el enamorado queda librado a sus propias lucubraciones, única voz con que puede dialogar dada la indiferencia de ella. Al cabo de los días, el enamorado nota que los gestos y palabras de los veraneantes se repiten con exactitud alarmante, que lo rozan y no parecen verlo, que aparecen y desaparecen fantasmalmente. Pero lo que más le inquieta es la indiferencia de Faustine y los celos que siente de un tal Morel que parece enamorado de ella. Poniendo en peligro su seguridad, se esconde y, sin pensarlo, presencia una escena que le revela el misterio de este grupo de gente que ha venido a turbar su soledad. Estos compañeros de isla entre quienes está no son personas de carne y hueso sino que son proyecciones tridimensionales de las mismas personas que vinieron a pasar una semana de vacaciones a esta isla muchos años antes.

El inventor de las máquinas que los captaron y que los proyectan cada vez que suben las mareas es Morel, un individuo diabólico que inventó el complejo dispositivo para alcanzar, a través de él, una eternidad cíclica de una semana. El prófugo se da cuenta de que ha estado y está rodeado de fantasmas, que Faustine y Morel no son más que imágenes, que no debe temerles y que puede instalarse junto a la mujer amada. Escribe:

Estoy acotumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como un simple objeto. Por curiosidad la sigo desde hace unos veinte días. . . .
Paso las . . . noches a lo largo de la cama de Faustine, en el suelo, sobre una estera, y me conmuevo mirándola descansar tan ajena a la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo. (IM, 119-120)

Habituado a vivir entre las imágenes, imagina un futuro junto a la mujer amada. Otra vez, como cuando había tratado de conquistarla, fantasea todos los pormenores del encuentro. Pero, pronto se da cuenta que las máquinas inventadas por Morel producen una muerte segura y a corto plazo-- la desintegración del cuerpo de que le había hablado el vendedor de alfombras de Rabaul. Cuando cae en la cuenta de que Faustine ya no vive y que todas sus fantasías de encuentro con ella carecen de sentido, decide filmarse a sí mismo de tal manera que las palabras que Faustine le dirigiera durante esa semana a Morel parezcan dirigidas a él. La vida se le hace intolerable si ni siquiera puede abrigar la ilusión de un encuentro con la mujer real. Prefiere este remedio de immortalidad compartida a la soledad total y definitiva que le espera.⁵

Hasta aquí lo que cuenta el texto de la novela, es decir, lo que el prófugo condenado a vivir en una soledad inalienable escribe en su diario "para dejar testimonio del adverso milagro." (IM, 17)

Creemos importante hacer algunas observaciones sobre la naturaleza misma del texto que nos ocupa porque en él se dan características que aparecen con frecuencia en la obra de Bioy Casares.

Hemos dicho que esta novela es el diario de un náufrago solitario. Este rasgo no es privativo de La invención de Morel. De las cinco novelas de Bioy Casares, cuatro están construidas como informes o diarios. Los personajes que los

escriben, muy a menudo no son escritores y sin embargo recurren a la palabra escrita para dejar testimonio de sus aventuras.

Un diario es un tipo de mensaje escrito que no tiene más destinatario que el mismo autor. Por lo tanto, llega a constituirse en la segunda voz necesaria para el diálogo. Tal es la función que cumple el diario que escribe el prófugo de la isla de Morel. El temor a la denuncia primero y la irrealidad de sus acompañantes después, lo hacen echar mano del recurso del texto, única salida que le queda para establecer algún tipo de comunicación con su mundo anterior.

Para este hombre la escritura representa, además, la posibilidad de inmortalizarse. Al comenzar el diario declara que espera escribir una "Defensa ante Sobrevivientes y un Elogio de Malthus." (IM, 18) Pero, poco a poco el diario va sustituyendo al antiguo proyecto. De ahí las innumerables referencias que hace al texto que escribe y a sus lectores. El texto que va escribiendo registra cada uno de sus movimientos y reacciones al filmarse junto a Faustine. Es en ese ámbito de ficción del que ha sido testigo--el ámbito creado por las imágenes proyectadas--donde consigue un tipo de inmortalidad: la inmortalidad cíclica de las máquinas. Pero, así como queda atrapado en un círculo ficticio de repeticiones, también queda inmortalizado y atrapado en el círculo ficticio que le da existencia. Porque, al fin y al cabo, su ser mismo depende de la palabra escrita.

Junto a esto está el hecho de que la novela sea un

diario escrito en primera persona por un narrador-testigo-actor. Sabido es que el uso de un narrador-testigo le impone limitaciones a la narración, principalmente porque toda la acción es presentada desde un punto de vista único. Una consecuencia inmediata de esto es la relativa confianza que inspira lo que se lee. En todo momento el lector se ve obligado a sopesar lo que se le cuenta y a descubrir qué es verdad imaginada y qué es verdad empírica.⁶ Si, como en La invención de Morel el narrador-testigo es alguien que está emocionalmente alterado, la veracidad de su relato es menor y mayor la tarea del lector que, con todo derecho, bien puede llegar a dudar de todo lo que se le cuenta. Bioy Casares explota el recurso a lo largo de toda la novela. Así, presenta a un hombre que es prófugo de la justicia, que ha sufrido innumerables penurias hasta llegar a la isla donde vive totalmente solo y donde la sobrevivencia es una constante lucha contra los elementos naturales. En el texto hay frecuentes referencias a las dificultades del náufrago. Incluso la insistencia sobre el hecho de que ha comido raíces que pudieran ser venenosas y que lo podrían haber enfermado, abre la posibilidad de que toda la historia no sea más que el producto de una mente delirante.

Del mismo modo, el título de la novela se presta a dos interpretaciones diversas. La invención de Morel puede que sean las máquinas de la inmortalidad. Pero, también puede ser que Morel, sus amigos y las máquinas no sean más que la invención de un hombre enloquecido por la soledad que se

inventa fantasmas para que lo acompañen. En apoyo de esto se podrían citar ciertas coincidencias que presenta la historia. Por ejemplo, Morel y el náufrago están enamorados de la misma mujer; los dos son hombres preocupados por la idea de la inmortalidad al punto que las palabras de uno y otro podrían ser intercambiables; ambos dejan testimonio escrito de sus aventuras: los papeles amarillos en que Morel explica el funcionamiento de las máquinas y el diario del náufrago.

El efecto logrado a través de este tipo de estructura es de transmutación o desdoblamiento de funciones: el náufrago le es a Morel lo que el lector le es al autor. De la misma manera que el invento de Morel relaciona al náufrago con éste, el libro escrito por Bioy Casares vincula al lector con el autor. Es decir que lector y náufrago se identifican en el acto de la lectura: el lector lee el texto de Bioy Casares, el náufrago lee el texto de Morel. En el estudio citado, Gallagher hace una observación sobre este punto y dice:

The reader of La invención de Morel is . . . forced into the same self-contradicting conjectures that the novel's narrator is forced into when 'reading' Morel's film: the same triple hierarchy of insular bafflement emerges . . . involving the inventor (God? the writer?), the voyeur who attempts to interpret the inventor's manifestations (man? the critic?) and the reader who attempts to interpret the book . . . 7

Estamos de acuerdo con la idea de la triple jerarquía que se establece en la lectura. Pero es necesario señalar la naturaleza diferente de las dos lecturas. En ambas instancias se trata de descifrar un texto del cual se tiene

una percepción imperfecta. Pero, mientras que el náufrago, al pasar el tiempo, llega a realizar una lectura completa del texto moreliano porque se le revelan todas las claves, en cambio nosotros, lectores de Bioy Casares, sólo llegamos a realizar una lectura incompleta porque no se nos revelan todas las claves del texto. Por ejemplo, Bioy Casares no dice cómo llegó el texto del náufrago a sus manos. En otras palabras, las dos lecturas se diferencian porque tienen finalidades distintas. La lectura del náufrago equivale a la lectura de un texto científico puesto que encierra una finalidad empírica: la explicación de un comportamiento mecánico y la verificación del fenómeno desdencadenado por ese mecanismo. En cambio, nuestra lectura del texto de Bioy Casares va asociado con la función lúdica inherente a la ficción. Por lo tanto, nuestro rigor no se centra tanto en el cómo sino en el por qué del texto.

Otro aspecto interesante de La invención de Morel es el empleo de la ironía narrativa.⁸ Bioy Casares hace de la ironía un elemento central de la narración. Precisamente es la disparidad de conocimiento lo que precipita al náufrago a la muerte: desconociendo la verdadera naturaleza de los invasores de la isla se enamora de una mujer irreal y muere. En éste, como en otros relatos, la disparidad de conocimiento adquiere una significación especial porque cumple dos funciones distintas a niveles distintos: en el nivel de la técnica literaria, es un elemento esencial que condiciona el desarrollo de la acción y cuyo resultado es la ironía. En

un nivel extratextual, el de la significación, esta disparidad de conocimiento encarna la visión de Bioy Casares del hombre como ser expuesto al error a causa de sus limitaciones.

Un área importante donde se ponen de manifiesto estas limitaciones es en el amor. Una y otra vez, Bioy Casares expresa en argumentos distintos el convencimiento de que el amor siempre se traduce en la persecución infructuosa de un fantasma porque los amantes están condenados al conocimiento y a la posesión incompleta el uno del otro. Al no poder superar la barrera que los separa--especialmente la del cuerpo--quedan reducidos a una soledad compartida y a ver pasar al otro como una fantasmagoría inalcanzable. Para Bioy Casares el amor no ofrece ningún alivio para la soledad. Por el contrario, es algo ficticio que intensifica el destino solitario del hombre. Pero, si el amor, el más noble de los sentimientos, es ficticio, luego el hombre también tiene algo de irreal, un convencimiento al que llegaría merced a la lúcida percepción que proporciona el amor.⁹ De ser así, se borrarían los límites convencionales entre lo que llamamos realidad y lo que llamamos irrealidad o apariencia. La invención de Morel nos obliga a revisar el significado de estos términos y a interrogarnos sobre nuestra propia existencia y sistema de valores.

Otro de los conceptos que la novela obliga a revisar es el del tiempo. Así como el espacio es una dimensión engañosa que nos separa de los demás, del mismo modo el tiempo

levanta barreras infranqueables y también condena al hombre a la soledad y a la muerte.

Para Bioy Casares el tiempo lineal es una dimensión limitante. A través de su obra presenta diferentes alternativas para la superación del tiempo. Pero, no obstante los esfuerzos que haga el hombre por vencerlo, siempre termina siendo derrotado.

En La invención de Morel Bioy Casares presenta la idea de que el tiempo es cíclico. De ser así, el hombre podría asegurarse la inmortalidad puesto que no se perdería nada. Pero, el autor también muestra que este tipo de consuelo es un engaño porque una concepción cíclica del tiempo necesariamente incluye la repetición, que excluye la libertad de cambio. Si el hombre alcanzara la inmortalidad gracias a la naturaleza cíclica del tiempo, tampoco tendría escape de las características intrínsecas de su existencia: la futilidad, la desilusión y la desesperación.

Consciente de estas limitaciones, Morel inventa para sí y sus amigos no ya la inmortalidad, sino un tipo especial de inmortalidad ideal en que queden registrados los mejores momentos de un período de sus vidas.

Dentro de las limitadas--o casi nulas--capacidades que tiene el hombre para burlar a la muerte, el éxito de la invención de Morel es tan sólo parcial puesto que la maquinaria creada es al mismo tiempo, el instrumento de su propia muerte.

Si se quiere, la historia puede parecer horrenda.

Solamente una mente diabólica puede concebir la idea de crear una eternidad cíclica y, peor aún, disponer de la vida de los demás. Sin embargo, ni Morel es un monstruo ni su invento tal barabaridad. En el hecho mismo de crear un dispositivo mecánico para eternizarse, se percibe un gesto de lucidez nacido de la angustia de saber que somos prisioneros del tiempo y el espacio. Por esto, aunque la historia pueda impresionar como el resultado de un cálculo matemático, sin embargo hay en ella la densidad vital necesaria para convertirla en una obra desgarradoramente humana que da testimonio de la impotencia del hombre ante su destino de finitud y soledad.

En Plan de evasión--segunda de las novelas de Bioy Casares que apareció en 1956--el autor vuelve a poner de manifiesto su predilección por las islas como marco escénico de la acción. Como en La invención de Morel, las islas de Plan de evasión son el marco físico donde tiene lugar la acción narrativa y algo más. A la función escénica se le añade un valor simbólico, indicador de la concepción de Bioy Casares sobre el conocimiento y la comunicación humanas. Ya quedó indicado que Bioy Casares visualiza al hombre como a un ser esencialmente solitario, condenado a vivir separado de los demás y a tener un conocimiento imperfecto de la realidad debido a su percepción parcial--o insular-- de la misma. En su segunda novela Bioy Casares ilustra estos conceptos a través de una obra cuya trama y desenlace obligan, una vez más, a un re-examen de la realidad y de la percepción que tenemos de ella.

Plan de evasión y La invención de Morel presentan similitudes que anotaremos a continuación.

La acción de las dos novelas tiene lugar en islas: La invención de Morel se desarrolla en una; Plan de evasión extiende su acción entre varias islas y tierra firme también. La multiplicación del escenario insular tiene un efecto singular porque refuerza la idea del aislamiento del hombre y de los peligros que le acechan cuando intenta acortar las distancias que lo separan de los demás. Al mismo tiempo acentúa la noción de que nuestra percepción de la realidad es limitada porque siempre vemos nada más que un lado de ella, como se ve una isla desde otra.

Otro punto de coincidencia es que las dos novelas dan cuenta de sucesos extraños que tienen lugar en esas islas. Estos sucesos derivan de inventos maquinados por inventores que experimentan consigo y con otros seres humanos. En La invención de Morel aparecen las imágenes; en Plan de evasión se hace operaciones quirúrgicas. En ambos casos los inventos son maneras diferentes de desafiar a la naturaleza: Morel desafía al tiempo y a la muerte; Castel--el inventor de Plan de evasión--desafía la organización de los sentidos humanos y la percepción que proporcionan de la realidad.

En las dos novelas los extraños sucesos son presenciados por un testigo ajeno a ellos que, espoleado por la curiosidad, termina envuelto en la red de sucesos. En ambas instancias el premio a su curiosidad es la muerte. Los textos de las dos novelas registran el desarrollo de los

acontecimientos según los van percibiendo estos testigos. Se sienten amenazados por lo inexplicable de lo que ven creándose, de esta manera, una sostenida atmósfera de pesadilla. El alto nivel de tensión de los dos relatos queda establecido desde las primeras páginas:

Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro . . .
Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro. (IM, 17)

Todavía no se acabó la primera tarde en estas islas y ya he visto algo tan grave que debo pedirte socorro, directamente, sin ninguna delicadeza. (PE, 33)

Bioy Casares ha construido sus dos novelas como testimonios escritos por narradores-testigos que escriben en primera persona. En ambos casos estos narradores escriben porque se ven apremiados por la realidad y necesitan ayuda. El prófugo de la isla de Morel, ya vimos que escribe un diario que se convierte en su alter ego. Sus esperanzas de recibir ayuda quedan anuladas por su condición de prófugo de la justicia. El narrador de Plan de evasión, en cambio, escribe no un diario sino cartas que dirige a un tío a quien repetidamente pide ayuda. Este último es quien "escribe" el texto que se compone de citas textuales de las cartas del narrador alternadas con comentarios del destinatario.

La variante introducida en la estructuración de la historia--la mediatización del testimonio original--refleja la realidad intratextual. Más adelante nos ocuparemos de este aspecto de la novela.

Otro rasgo común a La invención de Morel y Plan de evasión es el hecho de que a los dos textos escritos por los

protagonistas viene a agregarse otro: los papeles o cartas escritos por el inventor. Allí se dan las claves de los respectivos inventos. Estos informes técnicos completan la información que los protagonistas habían obtenido por observación directa. En La invención de Morel, el protagonista transcribe unos papeles amarillos dejados por Morel que le ayudan a poner las máquinas en funcionamiento; en Plan de evasión se reproducen la "Disposición de bienes" (PE, 156) y la "Explicación de mi experiencia; instrucciones a Enrique Nevers" (PE, 162) dejados por Castel.

En cuanto a los protagonistas de las dos novelas, estos también se parecen. En principio, los dos se consideran injustamente desterrados y los dos se ven confrontados por una realidad desafiante en lugares que les son extraños. Esto hace que pongan una fuerte carga emocional en lo que cuentan. Por último, ambos tienen veleidades de escritor. Ya se dijo que el náufrago de la isla de Morel proyectaba escribir dos libros. El protagonista de Plan de evasión estaba escribiendo unas "Addenda a la Monografía sobre los juicios de Oléron" (PE, 3⁴) antes de empezar la acción de la novela. Esto determina ciertas expectativas por parte del lector que espera ver en los informes cierta sensibilidad o conciencia crítica propia del narrador literario y un mínimo de coherencia lógica indispensable a todo informe.

Por último, en ambas novelas hay personajes centro-americanos y personajes franceses: en La invención de Morel el prófugo es venezolano y los veraneantes de la isla son

franceses; en Plan de evasión, el protagonista, su correspondiente y Castel son franceses. Otros personajes son americanos y la acción transcurre en las Guayanas.

Demos ahora una mirada a la anécdota de Plan de evasión.

Un oscuro teniente de provincias--Enrique Nevers--abandona Francia y se dirige a las Guayanas, a las Islas de la Salvación. Hace el viaje obligado por un no bien explicado enredo familiar de tipo financiero. El primer puerto que toca es Cayena. No bien llega pide entrevistarse con Pedro Castel, gobernador del presidio que funciona en las islas, pero desde el principio éste se insinúa como una figura elusiva. Nevers se ve obligado a permanecer unos días en Cayena y allí conoce a un grupo de personas que, a través de sus comentarios, intensifican el halo de misterio de que se va rodeando Castel a medida que transcurren los días.

Nevers sale de Cayena rumbo a las islas seguro de que allí está esperándolo el gobernador, pero no es así. Quien lo recibe es un tal Dreyfus, un liberado que tiene la función de asistente de Nevers. Éste insiste en ver al gobernador, pero se le comunica que está en la isla del Diablo--Nevers está en la isla Real--y que ha prohibido el ingreso de toda persona en la isla. A la curiosidad de Nevers por conocer a Castel se suma la inquietud que le producen unas pinturas extrañas e inexplicables--aparentemente camouflages--que ve desde lejos en la isla del Diablo. Nevers se va convenciendo de que Castel está loco. Pasan los días y la inquietud de Nevers

crece. Teme que todo el misterio que rodea a Castel, la prohibición de ir a la isla del Diablo y las pinturas de la isla estén ocultando un complot o una revolución de la que él no quiere participar. Por momentos se cree la víctima del complot. De la primera entrevista con Castel--a los diecinueve días de su llegada--Nevers apenas consigue sacar en limpio unos pocos datos vagos: Castel realiza ciertos experimentos destinados a salvar, de alguna manera, a los presos. Sólo dos meses después de su arribo Nevers recibe una invitación de Castel para visitar la isla del Diablo.

Cuando finalmente llega a la isla, la comunicación con Castel también fracasa porque Nevers encuentra al gobernador bajo la influencia de sus propios experimentos, lo mismo que a un grupo de presos. El espectáculo que se presenta a los ojos de Nevers le resulta incomprensible. Para poder explicarse en qué consiste la invención de Castel, lo único que le queda a Nevers es el informe en que el gobernador da cuenta de sus teorías y propósitos.

Inspirándose en las teorías de la percepción de William James, y teniendo como lema la afirmación de que cualquier cosa puede ser símbolo de cualquier cosa, Castel ha realizado ciertas operaciones sobre los presos y sobre sí mismo. Básicamente éstas consisten en la combinación de los sentidos de tal manera que un estímulo sensorial dado produce una sensación correspondiente a otro sentido. La finalidad de las operaciones quirúrgicas ideadas por Castel es la reorganización de las percepciones para que los operados tengan

una visión de la realidad que se ajuste a un modelo de realidad ideal previamente establecido. En su informe Castel explica qué tipo de realidad ha de brindar a sus pacientes:

Sería un sarcasmo devolverles la libertad en sus propias celdas. Muy pronto me convencí de que había dado con la solución de mis dificultades. Las celdas son cámaras desnudas y para los transformados pueden ser los jardines de la más ilimitada libertad. "Pensé: para los pacientes, las celdas deben parecer lugares bellos y deseables. No pueden ser las casas natales, porque mis hombres no verán la infinidad de objetos que había en ellas; por la misma razón, no pueden ser una gran ciudad. Pueden ser una isla. (PE, 166)

Es decir, que lo que Castel ha programado para sus presos es un plan de evasión de la realidad que comparten--el presidio--para que alcancen una libertad fabricada y que, de acuerdo a los experimentos, habrá de ser gozada en una isla ideal. Para sí ha planeado otro tipo de evasión: ha pretendido convertir la sensación de dolor--le aquejan constantes dolores de cabeza--en sensaciones auditivas placenteras: "desde ahora no sentiré dolores, oiré (para siempre) el principio del primer movimiento de la Sinfonía en mi menor, de Brahms." (PE, 155)

A la vez que descubre el misterio de Castel, Nevers es testigo de la muerte de los presos y del gobernador. Uno de los presidiarios operados confunde la isla ideal en que lo han situado sus nuevas percepciones con otra isla en que había sido náufrago y donde había matado, practicando el canibalismo y luchado contra las aves de rapiña para sobrevivir. En estos nuevos compañeros con quienes comparte la isla de Castel vuelve a ver a sus antiguos compañeros y los mata.

Nevers, el testigo de estos episodios, muere a poco a manos de los presos que se han amotinado.

Si bien el argumento de la novela no ofrece mayores complicaciones, su construcción está concebida como un rompecabezas cuyos fragmentos debe ir organizando el lector. Esto se debe a que la anécdota es contada por más de un narrador.

Quien escribe la novela es Antoine--el tío de Nevers--y lo hace en base a las cartas que éste le enviara desde las Guayanas. De esta forma, el testimonio original de Nevers queda mediatizado por las intervenciones de Antoine quien ha seleccionado los pasajes de las cartas que, a su criterio, son relevantes. A los testimonios de estos dos narradores se agregan los papeles de Castel y los fragmentos de una carta escrita por Xavier Brissac. Brissac--otro sobrino de Antoine--había ido a reemplazar a Nevers pero al llegar éste ya había muerto.

El cambio de voces narrativas obliga al lector a una constante corrección de impresiones puesto que cada una de estas voces representa un punto de vista distinto. Nevers no entiende lo que ocurre a su alrededor, Antoine no entiende algunas explicaciones de Nevers y Brissac ignora el desenlace de los acontecimientos.

Este juego de perspectivas proyecta su sombra sobre la realidad narrativa creando un efecto de elusividad o inaprehensibilidad. La comprensión total de esa realidad sólo es posible gracias al informe de Castel. Al morir Nevers, único testigo de los acontecimientos, la experiencia concreta se

diluye a medida que la realidad de la escritura aumenta de espesor. En otras palabras, Bioy Casares le atribuye más prestigio al discurso escrito, o referente, que a la experiencia referida.

La explicación para esta sustitución hay que buscarla dentro mismo de la novela. En efecto, la idea central gira en torno de la sustitución de una visión determinada, o punto de vista, del universo por otra. La teoría que respalda la obra supone que el universo, como un texto, es "un conjunto de símbolos capaz de expresar cualquier cosa . . ." (PE, 164) Al cambiarse los sentidos cambia también lo percibido. De la misma manera, al desaparecer la realidad referida (Castel, los presos y Nevers) sólo quedan los textos (de Nevers, Castel, Brissac y Antoine) únicas aproximaciones a esa realidad.

En cuanto a los tiempos de la novela, a cada uno de los narradores principales le corresponde un tiempo distinto. A Castel le corresponde el pasado, es decir el nacimiento de los hechos; a Nevers el presente puesto que él es el testigo contemporáneo de los mismos; Antoine es narrador omnípresente ya que conoce el principio, desarrollo y desenlace de los acontecimientos.

Puesto que los textos están intercalados sin un orden establecido, la única señal que tiene el lector para saber que pasa de uno a otro, son los distintos recursos tipográficos empleados. Los escritos dejados por Castel están aislados del resto por medio de títulos ("Disposición de bienes,"

pág. 156) o de epígrafes (págs. 162-163). Los textos más extensos--de Nevers y Antoine--son distinguibles gracias a que están impresos con tipografías distintas: Nevers en bastardilla y Antoine en redonda.

Habíamos dicho que la multiplicación de narradores y de puntos de vista reflejaba la realidad intratextual. Así como Nevers se ve obligado a reunir los fragmentos de información que recibe sobre Castel, del mismo modo el lector reúne los fragmentos que le proporciona el texto. Y así como entre Nevers y Castel y su realidad están los intermedios--los presos, Dreyfus--, Antoine es el intermediario entre las cartas de Nevers y el lector. Es decir que Nevers "lee" a Castel y su invención a través de intermediarios y los lectores leen a Nevers a través de Antoine. Se recordará que en La invención de Morel se establecía una cadena similar de lecturas. Pero, en Plan de evasión la información original--la de Nevers--está mediatizada por la intervención de Antoine que hace las veces de editor-comentarista. A su vez, Antoine hace las veces de lector pero goza de una visión privilegiada ya que forma parte del ámbito narrativo al que pertenece Nevers.

Esta organización de la materia narrativa no es un simple juego destinado a desorientar al lector. Por el contrario, es un indicador del talento narrativo de Bioy Casares que hace coincidir la anécdota y su estructuración.

Más importante aún es el mensaje subyacente que expresa la concepción de Bioy Casares sobre la posición del

hombre frente a la realidad. Para Bioy Casares la realidad se presenta como un flujo infinito de informaciones que el hombre ordena. Esta concepción le lleva a afirmar que "es infundada cualquier desesperanza de encontrar sorpresas o cosas nuevas: En verdad el mundo es inagotable." (GA, 142) y que "el mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos a la manera de las muñecas rusas." (GA, 37)

El conocimiento que tiene el hombre de ese "mundo inacabable" es el que le proporcionan sus sentidos. De manera que la ordenación que hace de la realidad está basada en ese único tipo de percepción que depende exclusivamente de sus facultades sensoriales.

A través de las teorías de Castel, Bioy Casares subraya las limitaciones de ese conocimiento y, consecuentemente, del orden del universo. En efecto, las operaciones quirúrgicas de Castel tienen la finalidad de darle un orden nuevo a los sentidos con lo que se alteraría el mundo percibido: una celda sería percibida como una isla y un dolor de cabeza como una pieza musical.

Por el contrario, Nevers representa la manera convencional de ordenar la realidad. Separado del centro de los acontecimientos por una lengua de mar, falto de comunicaciones y estimulado por una corriente de informaciones incompletas y contradictorias, Nevers es como una isla dentro de la isla donde vive. Puesto que debe depender de sus sentidos, su conocimiento de lo que ocurre más allá del perímetro de la isla Real siempre será incompleto. Este juego de

elusividades y conjeturas provoca en él una angustia intensa.

De igual manera el hombre está condenado a conocer el universo de manera imperfecta y fragmentaria porque para ello depende de sus facultades sensoriales. La lógica y el intelecto, las armas de que se sirve para conocer y ordenar el universo, resultan impropias por las limitaciones que sobre ellas imponen los sentidos. La toma de conciencia de esta situación crea una angustia profunda para la que no hay solución. En otras palabras, para Bioy Casares ser hombre es ser una isla separada de las demás y desde la cual se tiene una visión limitada de la realidad.

Junto a esta idea está la de los peligros que acechan al hombre cuando intenta acortar las distancias. Emprender la búsqueda de la verdad para aprehenderla, querer corregir nuestra perspectiva insular de la realidad, implica un riesgo fatal. Muy a menudo el corolario de tal búsqueda es la muerte.

Plan de evasión no deja lugar a la esperanza de que el hombre pueda superar sus limitaciones para alcanzar una visión totalizante del mundo. Esto solamente sería posible si se tuviera acceso a esa meta-realidad en que se ubica la fantasía de Bioy Casares. Pero aun allí cualquier intromisión del mundo concreto conduce a la catástrofe. Esto queda demostrado con las muertes de Castel y los presos. Este dudoso benefactor que busca liberarse y liberar a los presidiarios de las restricciones impuestas por los sentidos, resultan vencido cuando un fragmento de realidad concreta se cuela dentro

del mundo ideal creado por él.

Por otro lado, la novela muestra que para Bioy Casares la libertad absoluta es impracticable. Esto se pone de manifiesto en la ironía conceptual implícita en la historia. En efecto, Castel libera a los presos del encierro y soledad de las celdas y les posibilita todo un juego de percepciones nuevas que les hará ver las celdas como islas. Sin darse cuenta cae en una doble contradicción. Por un lado, saca a los presos del espacio limitado de una celda para colocarlos en el espacio, también limitado, de una isla. Por otro lado, su concepción de la libertad niega la individualidad y la posibilidad de elección puesto que él es quien ha programado esa libertad uniformante. Luego, se trata de una simple sustitución que proporciona nada más que una diferencia de grado para estos hombres. De este modo, a través de esta combinación de contradicciones, el concepto de libertad queda relativizado por las circunstancias particulares que hacen de cada individuo lo que es.

NOTAS

¹D. P. Gallagher, "The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares," (unpublished paper presented at the Annual Conference of the Society for Latin American Studies. April 1972), p. 1.

²El término fue acuñado por Borges en el Prólogo de la primera edición de la novela, pág. 14.

³Miguel de Unamuno, "Del sentimiento trágico de la vida," Obras Selectas, 5^a ed. (1946; reimp. Madrid: Editorial Plenitud, 1965), pág. 353.

⁴Ramón Pérez de Ayala, La pata de la raposa, 4^a ed. (1941; reimp. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1966), pág. 174.

⁵El motivo del enamoramiento entre una persona de carne y hueso y una imagen fue tratado por Bioy Casares con anterioridad a La invención de Morel. En el cuento "Los novios en tarjetas postales" (LG) de 1937 había creado a dos amantes que no se conocen y que terminan unidos en un idilio inexistente gracias a montajes fotográficos.

⁶Robert Scholes y Robert Kellogg señalan las limitaciones con que se enfrenta el autor que presenta su historia a través de un narrador-testigo: "The powerful circumstantiality of eye-witness narration is purchased at the expense of accepting certain limitations. The eye-witness cannot see everything. And he can only know one mind-- his own." (p. 259) De aquí deriva la necesidad del narrador de completar los datos con su imaginación. A propósito de la intervención de la imaginación del narrador en la historia, dicen Scholes y Kellogg: "The story of the protagonist [en el caso de la historia de Bioy Casares se trataría de la historia de Morel] becomes the outward sign or symbol of the inward story of the narrator [la historia del naufrago], who learns from his imaginative participation in the other's experience. Since the imagination plays the central role, the factual or empirical aspect of the protagonist's life becomes subordinated to the narrator's understanding of it. Not what really happened but the meaning of what the narrator believes to have happened becomes the central preoccupation in this kind of narrative." The Nature of Narrative (New York: Oxford University Press, 1966), p. 263.

⁷Gallagher, pp. 10-11.

⁸Scholes y Kellogg dan la siguiente definición de ironía narrativa: "Irony is always the result of a disparity of understanding. In any situation in which one person knows or perceives more--or less--than another, irony must be either actually or potentially present. In any example of narrative art there are, broadly speaking, three points of view--those of the characters, the narrator, and the audience. As narrative becomes more sophisticated, a fourth point of view is added by the development of a clear distinction between the narrator and the author. Narrative irony is a function of disparity among these three or four viewpoints." p. 240.

⁹Octavio Paz ha comentado con acierto que "El tema de Bioy Casares no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la teoría de un fantasma . . . corremos tras sombras, pero nosotros también somos sombras." Corriente alterna (Méjico: Siglo Veintiuno Editores, 1967), pág. 48.

CAPÍTULO III

LAS NOVELAS PORTEÑAS

En este capítulo se analizarán tres novelas porteñas de Adolfo Bioy Casares: El sueño de los héroes (1954), Diario de la guerra del cerdo (1969) y Dormir al sol (1973).

Previo al estudio de estas tres novelas creemos necesario explicar el criterio adoptado para su agrupación.

Del mismo modo que las dos novelas anteriores estaban ligadas por un común denominador ambiental--las islas--, estas tres también presentan una unidad similar: las acciones de todas ellas se desarrollan en la ciudad de Buenos Aires.

Este hecho reviste particular interés porque marca cambios en la narrativa de Bioy Casares. Se podría decir que el abandono de la escenografía insular y la adopción de la porteña señala una orientación distinta en la trayectoria narrativa de Bioy Casares que de escritor intelectual para élites pasa a ser escritor intelectual para mayorías. Veamos por qué.

El hecho de que las acciones narrativas transcurran en barrios de Buenos Aires facilita la cercanía del lector con el mundo recreado en las novelas. Esto se debe a que Bioy Casares elige referentes escenográficos reales con los que el lector argentino está familiarizado.

Las acciones de las tres novelas se sitúan en barrios conocidos de Buenos Aires--Saavedra, Palermo y Villa Urquiza--que aparecen reproducidos casi exactamente como fueron o como son hoy en día.

Aquí vale la pena señalar el valor simbólico adherido a la nueva escenografía y que no difiere mucho del que tenían las islas de las otras dos novelas. Ya vimos que allí las islas físicas eran metáforas de la insularidad o aislamiento del hombre. En estas tres novelas porteñas, los respectivos barrios cumplen una función similar. El barrio, por ser terreno conocido da cierta seguridad pero a la vez representa un ámbito cerrado y hasta cierto punto aislado. En última instancia, el barrio podría ser visto como una isla dentro de una isla mayor: Buenos Aires.

La localización de las tramas narrativas en el ámbito porteño, además, determina el diseño de los personajes. En las tres novelas Bioy Casares presenta personajes que comparten los rasgos comunes del argentino de clase media: espíritu gregario; apego al barrio y a los amigos; cierta monotonía en las actividades, que es derivación directa de lo anterior; una visión de la realidad que, por lo general, termina en los límites del barrio y que está basada en un aprendizaje más empírico que intelectual; el lenguaje coloquial.

El sustrato cultural común a lectores y personajes también le da la oportunidad al autor de incorporar elementos que contribuyen a que la atmósfera de las novelas se cargue de cierto localismo pintoresco. En El sueño de los héroes

se hace más evidente este rasgo. Allí Bioy Casares evoca un Buenos Aires pretérito en el que todavía tienen vigencia el compadrito y su particular valoración del coraje; el tango--La copa del olvido, Mi noche triste y Adiós muchachos especialmente--; el "primer Hudson de Riganti" (SH, 31), los coches de plaza y el ambiente feérico del Armentonville en las noches de carnaval.¹

El lenguaje tiene particular interés en la creación de la atmósfera de cada una de estas tres novelas. Para ellas Bioy Casares ha adoptado el habla coloquial rioplatense. Sus personajes se expresan como el argentino de clase media. Algunos ejemplos de esto son: el uso de la expresión "che" empleada para dirigirse familiarmente al interlocutor; la forma de tratamiento "vos" en lugar de "tú" con el consecuente cambio de acentuación de los verbos--"[*vos*] hacés" (SH, 9) en vez de tú haces--y la inclusión en el discurso de expresiones jocosas que tienen sentido solamente dentro del contexto del Río de la Plata. Por ejemplo, a un personaje de El sueño de los héroes se lo apoda "el Largo Barolo o el Pasaje" (SH, 9) relacionando su estatura con la longitud de esa galería comercial de Buenos Aires.

El empleo de la lengua coloquial además de contribuir a hacer más familiar la atmósfera de las novelas, muestra una progresiva flexibilización de la prosa narrativa de Bioy Casares. El autor ha dicho muchas veces que sus relatos fantásticos con "invenciones rigurosas, verosímiles a fuerza de sintaxis."² Las tres novelas de que nos ocuparemos son

"invenciones rigurosas" cuya verosimilitud se apoya en el rigor sintáctico. Pero ahora Bioy Casares ha introducido el elemento coloquial con lo cual el discurso parece fluir con más soltura. El referente y lo referido--la palabra y lo aludido por ella--son más inmediatos a la experiencia del lector, por lo tanto no hacen falta los períodos abigarrados ni la adjetivación desmesurada. Podría decirse que la inclusión de lo coloquial favorece la simplificación de la sintaxis de Bioy Casares.

En este sentido la fórmula novelística de Bioy Casares ahora parece acercarse más a la de la novela tradicional. Jaime Rest señala que la novela tradicional se caracteriza por el uso de "una prosa utilitaria--es decir, clara, sencilla, directa y sin ornatos superfluos . . ." y que mediante ella la obra da "una proyección verbal e imaginaria de la sociedad . . ."³

La nueva modalidad expresiva es indicadora de la riqueza perceptiva y creativa de Bioy Casares en la medida en que es capaz de captar la idiosincrasia del argentino común y volcarla en sus textos tal cual es sin que por eso se atenué el pathos de lo contado. Insistimos: en estas tres novelas hay una cierta luminosidad lograda gracias a una mayor distensión expresiva; pero esto no significa que cada una de las historias sea menos espeluznante que las novelas anteriores. Por el contrario, el horror de lo narrado parece golpear o conmover más al lector porque se le confía a la lengua de todos los días la elaboración de una historia de pesadilla.

En otras palabras, el localismo aporta una dosis de realismo que, por compensación, subraya lo escalofriante de las aventuras narradas.

En conclusión, la nueva orientación adoptada por Bioy Casares en estas tres novelas favorecería la creación de una atmósfera de mayor familiaridad, de acercamiento entre el autor y su público.

No obstante, la actitud de Bioy Casares hacia los temas que trata en estas novelas no ha cambiado con respecto a las anteriores. Estas tres obras son nuevas manifestaciones de las preocupaciones metafísicas del autor. A su debido tiempo veremos que los temas abordados aquí son expresión de la paradoja del hombre de clase media: la que se establece entre su aparente seguridad externa y su angustia interior; entre su falso convencimiento de dominio sobre la realidad que lo rodea y su inhabilidad para ejercerlo.

Para la elaboración de la anécdota de El sueño de los héroes es indudable que Bioy Casares tomó como base la leyenda de Jasón y los Argonautas⁴ localizando la acción en el Buenos Aires mítico de los guapos y los duelos a cuchillo.

Ofelia Kovacci señala que en esta novela hay un contraste entre la ubicación espacio-temporal--el Buenos Aires de los años 30--y el desarrollo argumental que sugiere la anulación del tiempo lineal, planteando la posibilidad de la confluencia de tiempos distintos.⁵ Sin embargo, bien mirada la novela se percibe que la desrealización del tiempo lineal en favor de una atemporalidad donde pudiera darse esa

confluencia, no es contrastiva sino coherente con el desarrollo del argumento. Los héroes legendarios (Jasón y sus compañeros) existen en un tiempo mítico, es decir, distinto del real, del nuestro. Cuando Bioy Casares elabora su novela traspone estos héroes al Buenos Aires de los años 30 donde todavía tiene vigencia "la mitología oral del coraje,"⁶ adapta sus hazañas al nuevo contexto y los presenta tal como ellos se ven a sí mismos: como héroes de otro ámbito espacio-temporal. De esta manera, los personajes de Bioy Casares también quedan aureolados por una atemporalidad donde se puede alterar el curso lineal del tiempo. Los referentes espacio-temporales entonces son factores importantes para el montaje de la anécdota pero no chocan con la hipótesis temática propuesta por Bioy Casares.

En apoyo de esto, cabe agregar que la elección del barrio de Saavedra como escenario de la historia, acentúa la atmósfera sugestiva de la novela. En el Libro Tercero del Adán Buenosayres, Leopoldo Marechal hace una descripción poética de Saavedra, subrayando el misterio que impregna a ese barrio orillero al referirse a la coexistencia de tiempos diferentes.⁷

La acción de El sueño de los héroes tiene lugar en los tres años que van del carnaval de 1927 al carnaval de 1930 y su protagonista es Emilio Gauna, un muchacho pobre y sencillo que tiene veintiún años al comienzo de la acción. Gauna reparte su tiempo entre el trabajo en un taller mecánico, donde se cultivan las conversaciones sobre autos y

carreras, y la holgazanería del café donde comparte el ocio con sus amigos del barrio. A veces, los domingos, los muchachos van a "la casi marmórea confitería Los Argonautas, con el pretexto de reírse un poco de las muchachas . . ." (SH 7-8), pero el centro de reunión del grupo es el café Platen-se. El patriarca del grupo es un individuo de nombre Valerga, admirado por los jóvenes porque para ellos representa la personificación del coraje. Para Gauna, obsesionado por la idea de que él no es valiente, "el doctor[Valerga] encarnaba uno de los posibles porvenires, ideales y no creídos, a que siempre había jugado su imaginación." (SH, 8)

Un día Gauna gana mil pesos en las carreras de caballos e invita a sus amigos a gastarlos en las diversiones que prometen los tres días y tres noches de carnaval. Durante ese período el grupo, más borracho que sobrio, recorre corsos, prostíbulos y bailes, que los llevan de un lado a otro de Buenos Aires.

Al terminar el carnaval a Gauna le queda un recuerdo borroso de los acontecimientos vividos. De la madeja de recuerdos vagos se destacan dos acontecimientos que dejan una profunda impresión en su ánimo: uno está relacionado con una mascarita vestida de dominó y el otro con algo sucedido en los bosques de Palermo. Gauna no puede precisar con exactitud qué fue lo que ocurrió pero recuerda haber estado en el Armentonville--un salón lleno de gente que bailaba y se movía como un mar--donde, en medio de la multitud, había divisado a la mascarita con quien había bailado fugazamente para perderla

en medio del gentío. En el breve tiempo del baile Gauna se enamoró de la desconocida.

En el segundo de sus recuerdos Gauna aparece en los lagos de Palermo, "entre árboles, rodeado por gente, atento al inestable y mercurial reflejo de la luna en su cuchillo, inspirado, peleando con Valerga, por cuestiones de dinero." (SH, 25-26) Después de esto recuerda haberse despertado solo en una casilla de dos boteros que lo atendieron. Para Gauna estos dos acontecimientos tienen alguna relación--en sus recuerdos se presentan casi sin solución de continuidad--y se convierten en un enigma que lo obsesiona durante tres años.

Al poco tiempo se casa con Clara y durante tres años llevan una vida tranquila. Por otro golpe de suerte, en 1930 vuelve a ganar dinero en las carreras de caballos. Decide repetir la experiencia de tres años antes porque supone que así podrá rescatar la verdad de lo ocurrido en el Armenonville y en Palermo.

Deja a su mujer y se embarca en su segundo viaje por Buenos Aires con los mismos amigos. A medida que se van sucediendo los lugares y los hechos--visitan los mismos corsos, prostíbulos y bailes--todo adquiere un perfil diferente. Esta vez, menos borracho, Gauna se da cuenta que Valerga es un fantoche miserable y sórdido y no el guapo valiente a quien admiraba y que sus amigos son "unos pobres diablos, aspirantes a criminales." (SH, 157) También comprueba que lo que él recordaba como tres días y tres noches de diversión

no había sido más que una abominable caravana por los bajos fondos de Buenos Aires.

Qué desgracia, pensó. Qué desgracia haber pasado tres años queriendo revivir esos momentos como quien trata de revivir un sueño maravilloso; en su caso, un sueño que no era un sueño sino la secreta epopeya de su vida. (SH, 175)

La entrada al Armentonville le da la certeza de que el buscado milagro está por ocurrir, "que la anhelada recuperación del estado de ánimo de 1927 por fin se producía . . ." (SH, 193) Vuelve a ver a la mascarita disfrazada de dominó y en un fugaz momento de unión descubre que es su mujer, la misma que tres años antes lo había llevado borracho a la cilla de los boteros. Pero esta vez la multitud los separa para siempre. Gauna y sus amigos vuelven a ir al bosque y esta vez sí muere acuchillado por Valerga.

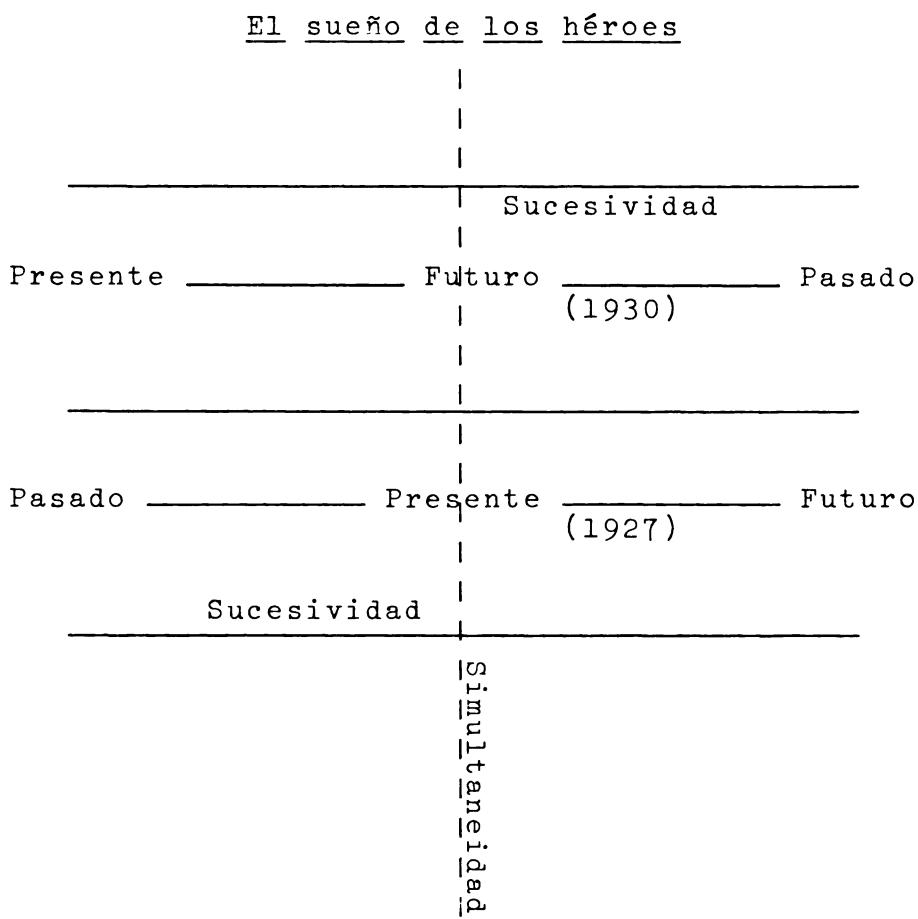
Gauna muere con la certidumbre de haber descifrado el misterio de aquellos dos acontecimientos que quiso revivir en el carnaval de 1930. En realidad no es así. El narrador explica que de una manera mágica, en 1927, había entrevisto el duelo y su muerte: "Ya en 1927 Gauna entrevió el otro lado. Lo recordó fantásticamente: sólo así puede uno recordar su propia muerte." (SH, 215-16)

En el análisis de La invención de Morel nos habíamos referido a la hipótesis presentada por Bioy Casares en virtud de la cual el tiempo lineal pudiera ser sustituido por un tiempo cíclico.

En El sueño de los héroes el autor presenta otra alternativa: la posibilidad de que tiempos diferentes

confluyan en un mismo momento. Esto queda demostrado en el hecho de que Gauna vive anticipadamente su final en 1927 y que sea capaz de repetir y completar su experiencia en 1930. La repetición mecánica, en 1930, de la serie de hechos vividos en 1927 produce el efecto deseado por Gauna y los tiempos mágicamente confluyen dejando a los personajes alienados de sí mismos: "En esta última noche de la gran aventura, Gauna y la muchacha son como dos actores que al representar sus partes hubieran pasado de la situación mágica de un drama a un mundo mágico." (SH, 198) Al vivir simultáneamente el doble papel de actores y espectadores de sí mismos, Gauna y Clara llegan a darse cuenta de la situación inescapable en que están.

Detengámonos por un momento a considerar las implicaciones del nuevo ordenamiento temporal propuesto por Bioy Casares. La posibilidad de confluencia de momentos distintos en uno sólo supondría un orden diferente caracterizado por la simultaneidad, sin que por ello se anule la sucesividad. El tiempo, entonces, sería concebido no como un continuum único, sino como la coexistencia de varios. Una representación gráfica de esta noción aplicada a la novela podría ser así: (ver el diagrama de la página siguiente)



De acuerdo a esta nueva concepción del tiempo las categorías de presente, pasado y futuro dejarían de tener el significado convencional que les atribuimos. Como consecuencia, también variaría el concepto de historicidad de la vida humana. En este concepto va implícita la idea de un desarrollo o progresión temporal que va del pasado al presente y del presente al futuro. De esta manera, el hombre es capaz de aprender del pasado y del presente y en base a este aprendizaje puede intuir el futuro pero no puede vivirlo.

Según la noción temporal propuesta por Bioy Casares, la confluencia de momentos diferentes permitiría la actualización del futuro que ahora echaría luz sobre el pasado y/o el presente.

Si esto realmente pudiera ocurrir y si el hombre fuera capaz de percibirlo, gozaría del privilegio de prever lo que habría de ocurrirle en cada momento de su vida y sería capaz de determinarla. En otras palabras, la casualidad o el azar quedarían excluidos de su vida. Así, por ejemplo, el futuro, al convertirse en presente sería vivido como un déjà vu, una situación de la que el hombre podría sacar ventaja. Sin embargo, una concepción tal del tiempo produciría gran angustia en el hombre porque no solamente sería capaz de prever los momentos felices de su vida, sino también los difíciles y sobre todo, la muerte.

A través de la experiencia de Emilio Gauna, Bioy Casares muestra precisamente el conflicto que se crea cuando uno vislumbra su propia muerte. Además, Bioy Casares subraya la inabilidad del hombre para sacar ventaja del privilegio de poder ver el futuro. Porque al leer la historia es lícito preguntarse por qué Gauna quiso repetir cada una de las experiencias vividas si de antemano sabía que precipitaba su propia muerte. Las respuestas posibles son varias y merecen ser consideradas por separado.

Por un lado, está la angustia a que nos referimos más arriba y que lo impele a clarificar el enigma que lo acompaña durante esos tres años. Por otro lado, está el hecho de que Gauna está convencido que el tiempo tiene un orden causal. Por lo tanto, cree que la repetición mecánica va a producir una sucesión de hechos idénticos a los de tres años atrás. Esta certidumbre lo lleva a ignorar la singularidad

de cada experiencia y a negar la posibilidad de cambio.

Además, Bioy Casares señala, una vez más, la incapacidad del hombre para leer correctamente el contenido de sus sueños--o de experiencias muy similares al sueño--y, por lo tanto, las interpretaciones erróneas que hace.

Bioy Casares le adscribe al mundo onírico una existencia casi tan real como al mundo de la vigilia. Si la experiencia vivida u observada en el sueño es lo suficientemente vívida, entonces adquiere perfiles de realidad. En consecuencia, la demarcación que separa lo real (vigilia) de lo irreal (sueño) puede desaparecer a través del sueño. Algo similar ocurre con el individuo que está bajo los efectos del alcohol o de un cansancio intenso.

En el caso de Gauna se dan los dos fenómenos. La borrachera y el cansancio de 1927 entorpecen a tal punto sus percepciones que la realidad exterior se vuelve neblinosa como un sueño. En ese semi-sueño, él es un protagonista más empujado a actuar que con dominio de la situación. Cuando al terminar el carnaval de 1927 recobra la sobriedad, confunde los acontecimientos vividos y no se da cuenta que allí vivió anticipadamente el momento próximo a su muerte. Es decir, Gauna hace caso omiso del mensaje cifrado en ese semi-sueño y sale en busca de la muerte en vez de evitarla.

En 1930, cuando está menos borracho, Gauna tiene una visión distinta de los acontecimientos y, como se ha visto, los valora de manera diferente. Sin embargo, persiste en que todo se cumpla de la misma manera que en 1927. Su obstinación

también proviene, en parte, del hecho de que Gauna no alcanza a entender el significado de un sueño que tiene en 1930:

Soñó que llegaba a un salón . . . donde había una mesa redonda . . . a la que estaban sentados los héroes, jugando a la baraja.

.
Los jugadores se disputaban el derecho de subir al trono, vale decir, de ocupar el puesto principal y de ser considerados el primero de los héroes. (SH, 191)

Gauna no se da cuenta que la clave del sueño está en que es el azar y no las hazañas lo que llevará a uno de esos "héroes" al lugar de privilegio. De esta manera queda minimizado el valor de la determinación personal y se pone de relieve la renuncia: dejar que el acaso tome en sus manos el destino propio.

Por otra parte, Bioy Casares subraya el error de no prestar debida atención a certos fenómenos sobrenaturales, verbigracia, a los poderes mentales de brujos y videntes. Inmediatamente después de los sucesos del carnaval de 1927 Gauna visita al Brujo Taboada--que luego será su suegro-- quien le advierte sobre los peligros que le acechan si persiste en revivir la experiencia pasada. Mientras Taboada vive obra como factor catalítico que impide la muerte de Gauna. Al morir Taboada, desaparece su influencia, Gauna echa sus advertencias en el olvido y se precipita en la catástrofe.

Desde otro punto de vista, la ceguera de Gauna se puede interpretar como la necesidad imperiosa del hombre de realizar su destino. Gauna vive obsesionado por una duda: "¿Soy valiente o no?" (SH, 45) La presencia de Valerga en el grupo provee el camino para disipar la duda. Valerga es la

figura mentora, es el epítome del coraje. Por lo tanto, la mejor prueba del propio coraje es enfrentarse, cuchillo en mano, con el maestro aunque se comprometa la vida.

Si durante el tiempo que vivió su suegro Gauna había oscilado entre la fascinación de dos mundos--los que proponían Valerga y Taboada--, cuando llega el momento de la decisión final, no hay lugar a dudas. La fascinación del mundo de la guapeza es tan grande que Gauna se olvida del amor de su mujer y de la lealtad de su mejor amigo. El no pensar en Clara en el momento de morir es un gesto simbólico del vacío en que cae el mundo de la civilización representado por la mujer y el suegro. En otras palabras, el conflicto de Gauna se plantea en términos de elección entre la civilización y la barbarie. El protagonista opta por la última seguro de que cumple su destino.

Como se sabe, Borges y Bioy Casares comparten muchos puntos de vista y gustos literarios que se reflejan en sus respectivas producciones literarias. Uno de ellos es el del hombre que sale al encuentro de su destino, de su "dharma ineludible"⁸ aun sabiendo que el precio es la propia vida.

El tema del hombre que sucumbe a la fascinación del mundo violento de la guapeza, es la base del cuento "El Sur" (1956) de Borges. En su narración Borges presenta un caso muy parecido al de El sueño de los héroes. Su protagonista, por cuyas venas corre sangre alemana y argentina, cae subyugado por el romanticismo que envuelve el desafío a la muerte en un duelo a cuchillo. En un almacén de campo lo provoca un

compadrito y él se entrega a la realización de su destino.

La confrontación de los dos textos permite establecer correspondencias intertextuales a la vez que muestra la originalidad de cada autor.

Ya hemos dicho que el tema común a las dos narraciones es el del hombre que sale en busca de su destino. En ambos casos se trata de hombres argentinos que se sienten divididos o atraídos por dos modos de ser opuestos: el instintivo y violento por un lado, el educado y racional por otro. Llegado el momento de la elección, los dos protagonistas reaccionan de manera parecida: aceptan el reto que ultraja su honor y deciden la cuestión en sendos duelos a cuchillo.

Tanto para Borges como para Bioy Casares la violencia de los actos de sus protagonistas queda justificada por la necesidad instintiva del hombre de probar que no es cobarde. Por eso, los personajes de ambas narraciones no le temen a la muerte. Más aún, salen a su encuentro con cierta alegría porque ése es el tipo de muerte que íntimamente han elegido para sí. Compárense los finales de las dos narraciones:

En un abra del bosque, rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga, era feliz. Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubiera tanto coraje. . . . No sólo vió su coraje . . . vió el gran final, la muerte esplendorosa. . . . Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes. . . . Comprendió para quién estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente. (SH, 215-16)

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el

umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura. 9

Es significativo que los dos autores pongan el acento no solamente en lo gratuito de la vida, sino en el hecho de que para los dos protagonistas ese tipo de muerte adquiera perfiles de cosa soñada. Es decir, que tanto Bioy Casares como Borges piensan que la literatura participa de esa visión alucinatoria de la realidad en que lo real y lo irreal, la vigilia y el sueño caben dentro de un mismo espacio y llegan a confundirse.

Las correspondencias intertextuales también se ponen de manifiesto en el montaje escénico de los dos duelos lo que, a la vez, revela concepciones parecidas en los dos autores. Tanto Dahlmann como Gauna se enfrentan con sendos compadritos en parajes deshabitados, en medio de la noche y las peleas son presenciadas por testigos que no intervienen.

Creemos que la coincidencia es reveladora de la concepción, compartida por ambos escritores, de que en el momento en que el hombre resuelve tomar en sus manos la realización de su destino, se queda completamente solo. Por lo tanto, el abra del bosque, la llanura, la oscuridad y la compañía muda de los espectadores componen la escenografía apropiada y funcionan como extensiones simbólicas que subrayan la soledad del hombre.

Los dos relatos también presentan correspondencias en cuanto a la visión que tienen los autores sobre el mundo compadrito. Para ambos representa un momento pretérito de la tradición argentina--anterior a los años 30--cuyo protagonista principal es el cuchillero. Notemos de paso que las acciones de los dos relatos transcurren entre 1927 y 1930 en El sueño de los héroes y en 1939 en "El Sur." Por eso, para que ambos protagonistas cumplan con su destino de hombres de coraje deben emprender viajes que simbolizan regresos al pasado.

En el cuento de Borges el protagonista emprende un viaje al Sur, pero en realidad "Dahmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur."¹⁰ En El sueño de los héroes Gauna emprende dos veces el mismo viaje para llegar al bosque de Palermo. Como hemos visto, el viaje de 1930 no sólo es repetición del anterior, sino que también es un viaje en busca de un momento entrevisto tres años antes. Es decir que Bioy Casares y Borges comparten la idea de que la realidad convencional, con sus dimensiones de tiempo y espacio, no es la única posible. Entonces, se abre la posibilidad de que existan otras realidades con tiempos y espacios paralelos a los que llamamos reales. En consecuencia, el hombre podría vivir simultáneamente tantas vidas como realidades posibles.¹¹

Las relaciones intertextuales no sólo se ponen de manifiesto en los dos textos, sino que también se extienden a lo escrito por Borges cuando apareció El sueño de los héroes. En un artículo publicado en Sur en 1955, decía Borges que la novela de Bioy Casares presenta el tema "del hombre solo y

valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo."¹² Curiosamente, el que se ve envuelto en un "lance de la llanura" es su propio personaje de "El Sur" y no el de Bioy Casares.

La observación de las correspondencias entre los dos textos y el cotejo de las fechas de publicación de los mismos--El sueño de los héroes en 1954, el artículo de Borges en 1955 y "El Sur" en 1956--permiten corregir un concepto que se ha convertido en lugar común de la crítica. Nos referimos a la idea tantas veces repetida, de que Bioy Casares ha crecido a la sombra de Borges.

Es indudable que la amistad de los dos escritores ha sido fructífera para ambos y cabe suponer que el más joven aprovechó de la experiencia del mayor. Algo que, por otra parte, Bioy Casares siempre ha admitido públicamente. Pero también es cierto que ambos escritores comparten un sustrato cultural común del que han surgido los temas y motivos de sus respectivas narraciones. Borges señala que "una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída."¹³ Es decir que aunque existan parentescos temáticos, ambos textos exigen lecturas diferentes con lo que pierde valor el tan manido criterio de la originalidad.

Más arriba nos hemos referido a la soledad del héroe en el momento de decidirse entre la vida y la muerte. Bioy Casares no sólo subraya esto en el momento final de la narración, sino que lo hace evidente a lo largo de toda la novela.

Durante todo el transcurso de la narración hay claras indicaciones del aislamiento de Gauna a pesar de estar siempre rodeado de amigos y su mujer. El aislamiento se manifiesta en la comunicación deficiente entre el protagonista y los demás. Veamos algunos ejemplos. Al terminar el carnaval de 1927 Gauna interroga a sus amigos sobre el acontecimiento de los lagos. Todos rehuyen los comentarios. Las advertencias de Taboada son poco menos que enigmáticas para él y por eso caen fácilmente en el olvido. Su mujer nunca le dice que era ella la máscara del Armenonville y tampoco le dice que ella fue quien lo salvó de morir en 1927. En otras palabras, Gauna es el único que no sabe lo que realmente ocurrió. La brecha de ignorancia lo singulariza y aísla de los demás a la vez que acentúa su visión parcial--o insular--de los hechos. De este modo, en El sueño de los héroes Bioy Casares vuelve a revelar la falacia de la comunicación humana y las limitaciones del conocimiento con su consecuente secuela de frustraciones y fracasos.

Finalmente, hay que destacar que El sueño de los héroes es la primera novela de Bioy Casares en que los personajes están vistos de afuera y donde la voz narrativa corresponde a un narrador omnisciente. No obstante, el texto se abre por lo menos cuatro veces para dejar oír la voz de un "yo" que parece haber sido testigo de los acontecimientos narrados.¹⁴ La auto-revelación del texto sirve para subrayar el valor testimonial de la narración. De esta manera, El sueño de los héroes no es un pedido directo de auxilio (sí lo

son Plan de evasión y Dormir al sol), sino que, como Diario de la guerra del cerdo es un testimonio de una aventura maravillosa. En el texto hay varias referencias que llaman la atención sobre esto y que funcionan como advertencias para el lector.¹⁵ En última instancia, estas referencias revelan la intención de Bioy Casares de sacudir al lector y convencerlo de que la validez del mundo concreto es cuestionable. También lo sería la estructura intelectual con que tratamos de explicarlo. La alternativa propuesta es la aceptación de lo mágico.

En Diario de la guerra del cerdo (1969) Bioy Casares vuelve a usar la tercera persona para narrar las alternativas y consecuencias de una aventura despiadada: la guerra que los jóvenes de Buenos Aires desatan contra los viejos.

Las doscientas nueve páginas del libro encierran un relato compuesto en forma de diario--o más bien un fragmento de un diario--que abarca una semana trágica en la opaca vida de un grupo de jubilados. Los acontecimientos más sobresalientes de la historia tienen lugar entre un lunes 23 de junio y un martes 1º de julio. A manera de epílogo se agregan tres capítulos breves, sin fecha precisa, pero cuya continuidad con lo anterior está asegurada por el encabezamiento "Pocos días después." (DGC, 212)

Como en El sueño de los héroes, Bioy Casares ubica la acción de su novela en un Buenos Aires pretérito. Aunque no haya ninguna indicación del año de la guerra, las alusiones parecen indicar la época previa a la revolución peronista

de 1945. En la novela se menciona a "un tal Farrell¹⁶ a quien la opinión señalaba como secreto jefe de los Jóvenes Turcos, movimiento que brilló como una estrella fugaz en nuestra larga noche política." (DGC, 9) Esto ha dado pie a que algunos críticos vean en esta novela una metáfora de la vida política argentina durante la primera época peronista.¹⁷

Además de estas alusiones están las que, por omisión, indican una cierta época para la acción. Por ejemplo, los personajes comentan lo que han escuchado por radio o lo que han leído en los periódicos, sin mencionar la televisión. Es fácil deducir que la acción tiene lugar antes de los años 50 cuando todavía no había televisión en Argentina. En realidad, las escuetas alusiones temporales parecerían indicar que para el autor este fenómeno podría ocurrir en cualquier época.

En esta novela--como en El sueño de los héroes--Bioy Casares recrea el ambiente porteño con fidelidad fotográfica. Esto vale tanto para el montaje escénico de la acción, ubicada principalmente en el barrio de Palermo, como para el estilo conversacional adoptado. Atento a su propia consigna de que "hay que dejar que la frase se distienda, que esté menos apretada, que corra el aire . . ." ¹⁸ Bioy Casares elabora una trama de pesadilla en base a un lenguaje simple que a veces roza el prosaísmo. En Diario de la guerra del cerdo el autor confía al lenguaje conversacional no sólo los diálogos entre los personajes--más abundantes que en El sueño de los héroes--sino también a las intervenciones del narrador

omnisciente. Este rasgo estilístico--al que nos hemos referido anteriormente--intensifica el sesgo de cotidianeidad de la historia a la vez que realza su lado espeluznante.

Como se ha señalado ya, Diario de la guerra del cerdo es el testimonio, por un testigo anónimo, de la extraña aventura en que se ven envueltos los jóvenes y los viejos de Buenos Aires durante aproximadamente una semana. Aquí debemos volver sobre una observación hecha a propósito de El sueño de los héroes. Nos referimos al hecho de que Diario de la guerra del cerdo también esté escrita por un testigo anónimo. La tercera persona narrativa también da paso a un "yo"¹⁹ y estas aperturas del texto contribuyen a dar verosimilitud a lo narrado.

Ocupan el primer plano narrativo don Isidoro Vidal y sus amigos, un opaco grupo de sesentones jubilados. Entre ellos la amistad es más una costumbre que un sentimiento fundado en la comunidad de aspiraciones. El instinto gregario y un común denominador, la desocupación, los reúne a las mismas horas y en los mismos lugares: en la plaza para tomar el sol y en el café del barrio para jugar al truco. En otras palabras, la monotonía de los hábitos presta a sus vidas una blandura que nadie cuestiona.

La banalidad cotidiana de pronto es alterada por una cadena de sucesos extraños que conmocionan la ciudad: la guerra del cerdo, como la llama la prensa. Amparados por las autoridades que los fomentan demagógicamente, los jóvenes desatan una feroz cacería de viejos y los matan despiadadamente

donde los encuentran.

Durante una semana, a través de las experiencias de "la barra de muchachos"--"el término muchachos . . . obedece a la casualidad de que alguna vez lo fueron" (DGC, 11)--se describe esta guerra sorda, absurda, que por momentos se transforma en una caricatura absurda de la vejez.

Los perseguidos comienzan a ocultar las canas, a disimular sus prótesis y achaques y a tratar de mostrarse sexualmente vigorosos. Pero, paso a paso, los temores y el clima enfermizo que crece en las tranquilas calles de Palermo se adueñan de la narración. El terror de los viejos a ser reconocidos por los grupos más exaltados que dominan la ciudad y los persiguen desde los grotescos camiones de la peña, interna a la novela en un clima en el que se yuxtaponen la realidad y la alucinación.

Los viejos no se sienten seguros en ninguna parte por más que finjan encuentros con prostitutas o alardeen conquistas femeninas, porque los frecuentes piquetes de choque de los jóvenes, a veces con la única intención de divertirse, los aporrean hasta matarlos a la vuelta de una esquina o a las salidas de sus casas.

El miedo a ser descubiertos y la derrota que se ven obligados a aceptar, los van convirtiendo lentamente en animales acosados. La desesperación lleva a algunos a esconderse en sórdidas buhardillas, o esperan ser atacados cuando van al cementerio a acompañar los restos de un compañero víctima de los disturbios. En los bares no los quieren atender, los

taxis prefieren no llevarlos y muchos jóvenes rehuyen su compañía por comprometedora.

Dentro de ese clima kafkiano en el que muchos viejos no comprenden claramente los motivos de la lucha, lo único que pretenden los acosados es "salvar el pellejo." Isidoro Vidal, sin embargo, trata de enfrentar la pesadilla sin darse por vencido de antemano y se resiste a entregarse porque ello implicaría la aceptación de saberse terminado. En más de una oportunidad Vidal se ve a sí mismo menos viejo que los demás porque aún disfruta de la compañía de los jóvenes.

Su jovialidad de espíritu le abre la puerta a una relación amorosa con una muchacha mucho menor que él. Los encuentros furtivos con Nélida por un momento le hacen creer en el espejismo de que está retomando el camino de la juventud olvidada por el hábito de la soledad:

[Vidal] en ocasiones miraba a sus amigos con aprehensión, o poco menos, como si fueran adictos a un vicio, la vejez, del que lo salvaba el amor de la muchacha . . . (DGC, 174)

En vista de las atrocidades de esa guerra sin tregua, Nélida intenta salvarlo ocultándolo en una vieja casa de su familia. Alejado del oscuro cuarto de inquilinato, Vidal se siente a salvo.

El lector acompaña a Vidal en su retiro y con él se separa del escenario de los acontecimientos. Cuando protagonista y lector traspasan el paréntesis abierto en la casa de Nélida, es para presenciar la muerte de Isidorito--el hijo de Vidal--en una desafortunada maniobra para salvar al padre, y para enterarse que la lucha ha declinado. Nuevamente impera

la paz, acaso una paz sólo aparente pero que, al menos permite a los viejos reunirse bajo el sol de la placita a narrar sus reiteradas y tediosas anécdotas.

Bioy Casares admite que el argumento de Diario de la guerra del cerdo acepta vinculaciones con la actualidad. En una charla que mantuvimos me dijo que esas vinculaciones se dan debido a la iracundia de los jóvenes, al odio hacia los viejos, y a cierto parricidio que se ha puesto de moda.²⁰ Sin embargo, en esta novela el tópico del conflicto entre generaciones parece ser algo así como la excusa necesaria para crear, con nuevos matices, una obra que patentiza la desgarrante soledad y vulnerabilidad del hombre.

Si Diario de la guerra del cerdo es una alegoría dolorosa, sarcástica, del mundo contemporáneo--un mundo lleno de absurdos extremismos, de endiosamientos y desprecios fáciles--es, sobre todo, un estudio sobre el desvalimiento humano. Aunque la anécdota convierta a los viejos en víctimas de la agresión, no obstante, la novela muestra el desvalimiento tanto de agresores como de agredidos. Es verdad que los jóvenes matan a los viejos, pero no lo hacen tanto por odio a ellos, sino más bien por terror a sí mismos. En realidad, los matan porque ven en ellos al viejo que serán: "En esta guerra . . . los chicos matan por odio contra el viejo que van a ser. Un odio bastante absurdo . . ." (DGC, 117) En otras palabras, los viejos son las víctimas expiatorias de un impulso suicida de los jóvenes generado en el miedo a la decadencia irremediable que traen los años.

Agresores y agredidos son conscientes de la impotencia del hombre frente a la implacabilidad del tiempo. Los adelantos de la medicina, parece decir Bioy Casares, son meros paliativos que lo único que consiguen es hacer más cómodos los años de la vejez. Un concepto que corroboran las palabras de uno de los jóvenes de la novela: "[Los médicos] se limitaron a llenar el mundo de viejos prácticamente inservibles." (DGC, 113)

Por lo tanto, Diario de la guerra del cerdo dramatiza la angustia del hombre frente al paso del tiempo. Más específicamente, el terror ciego que provoca la decrepitud física en tanto representa el paso inmediato anterior a la muerte. Al mismo tiempo, el autor muestra la inutilidad de la violencia y de todo intento humano por evitar la muerte.²¹ En efecto, ni los jóvenes van a evitar su propia vejez matando a los viejos, ni estos consiguen ocultar que ya están caducos y próximos a morir.

Esta es la reflexión que hace Isidoro Vidal. Para él la guerra del cerdo--que bien podría llamarse la guerra del tiempo--tiene varias significaciones. La duración de la guerra marca el período en que Vidal se ve presionado a definirse, ya sea como hombre viril o como viejo. Los resultados de ese proceso de auto-definición serán la profundización de su sentimiento de soledad y el descubrimiento del amor como vehículo para la salvación.

A lo largo de la novela la soledad del protagonista se hace más y más evidente. Vidal vive con su hijo, pero

porque pertenecen a generaciones diferentes tienen actividades, gustos y puntos de vista distintos. El padre es un jubilado con una vida metódica y, si se quiere, mecánica. Su cuerpo y su mente están tan acondicionados a la rutina que pequeñas alteraciones repercuten en su físico. Su hijo duerme de día y trabaja de noche, en oposición a la vida ordenada del padre. La separación comienza en el plano inmediato de lo cotidiano. Aun si pudieran estar más tiempo juntos, tampoco conseguirían acortar la distancia que los separa. En un plano más abstracto, se nota que sus respectivos enfoques de la realidad son diferentes. El padre, en razón de su edad, está munido de experiencia y de un sistema conceptual que le permite ordenarla. En contraste, el hijo parece despreciar las ideas paternas porque en su fuero interno todavía está tratando de elaborar su propio ordenamiento de la realidad.

Vidal es consciente de que aun cuando hablan, usan idiomas diferentes y entonces aparece el dolor:

Vidal lo miró [a su hijo] con afectuosa sinceridad. Se dijo que en las personas más íntimas y próximas hay pensamientos que no sospechamos . . . Esta circunstancia, que él describía con las palabras "No somos transparentes," en un tiempo le había parecido una protección, la garantía de cada cual para ser libre; hoy lo apenaba como una prueba de soledad. (DGC, 41)

La compensación de esta soledad podría encontrarla en la compañía de sus amigos. Pero resulta que también entre ellos es tan sólo virtual. Ya hemos visto que se reúnen cotidianamente más por costumbre que por otra cosa. Aun suponiendo que los compañeros del barrio fueran realmente una compañía, Bioy Casares subraya el distanciamiento que hay entre

ellos. Esto se manifiesta tanto en lo espiritual como en lo físico. Por ejemplo, uno de los integrantes del grupo es sordo, de modo que la comunicación con él es poco menos que imposible. El autor señala que por su miopía y sordera este individuo "vivía retirado en su caparazón de carne y hueso." (DGC, 13) De otros compañeros a Vidal lo separa el pudor que los demás olvidan cuando quieren demostrar que son sexualmente vigorosos.

El descubrimiento de los pequeños vicios y abyecciones de algunos de sus amigos le hace comprender dos cosas: que entre él y sus amigos el vínculo de unión más importante es el hábito y que él no está muy lejos de caer en las mismas desplorables miserias. Este caer en la cuenta, para el que el lector ya está preparado, es la consecuencia inevitable del proceso de auto-definición que experimenta Vidal. Estas dos vivencias lo hacen separarse momentáneamente de sus amigos--que para él mantienen un diálogo de sordos--y le hacen creer que su salvación está en el amor de Nélida. Pero surge un nuevo interrogante: si en su inminente vejez tendrá algo que ofrecerle a ella.

Hacia el final de la novela las instancias narrativas subrayan aún más la soledad del personaje. Vidal se va de la casa de Nélida y su ausencia se prolonga por varios días. Durante ese tiempo se suceden los desencuentros: Vidal busca al ex-novio de Nélida y no lo encuentra; Vidal y su hijo se buscan mutuamente y no se encuentra. Cuando finalmente padre e hijo se reúnen, éste último muere víctima de sus propios

compañeros.

Las idas y venidas de los personajes por un Buenos Aires que parece multiplicarse interminablemente en calles, cuartos y salones de baile, reproducen recorridos erráticos que, inevitablemente, hacen surgir el desasosiego. Esto tiene su razón de ser en la concepción que tiene Bioy Casares del tiempo y del espacio. En efecto, a través de esta trama de desencuentros, el autor ilustra la naturaleza laberíntica de esas dos dimensiones. Así, a la realidad se le adscriben características caóticas--expresadas a través de la metáfora de los desencuentros--merced a las cuales el hombre estaría condenado a extraviarse infinitamente.

La toma de conciencia de esta situación, provoca angustia. Para Isidoro Vidal la cadena de desencuentros es el punto climático del proceso que había comenzado con las hostilidades de la guerra. Para él ahora el amor ofrece la posibilidad de reencontrarse consigo mismo, de darle un sentido a su vida y de obliterar la amenaza de la soledad.

En Diario de la guerra del cerdo, Bioy Casares vuelve a poner en evidencia la soledad en que vive el hombre. Las amistades, la familia, no son sino paliativos engañosos puesto que la comunicación que se establece entre los individuos es siempre defectuosa: "Hablando nadie se entiende. Nos entendemos a favor o en contra, como manadas de perros que atacan o repelen un circunstancial enemigo." (DGC, 12)

En esta novela, como en El sueño de los héroes, el concepto de insularidad queda expresado en términos del

aislamiento en el medio en que se vive. El barrio es como una gran isla que contiene islas menores: el cuarto en que se vive, el café donde se juega al truco, el escondite que ofrece la amante. Todos ellos son espacios limitados que ofrecen cierta protección, aunque más no sea porque son conocidos. Por el hecho de vivir en estos espacios limitados, el hombre tiene una perspectiva limitada, o insular, de la realidad. Así, los límites del barrio son como una proyección de las cuatro paredes del cuarto. Y si salir del cuarto significa una aventura llena de peligros--"por no quedarse en el cuarto los hombres tropiezan con las desgracias" (DGC, 86)--, salir del barrio es una aventura tanto o más peligrosa. Por ejemplo, cuando Vidal y sus amigos van de Palermo a Chacarita para el entierro de uno de los compañeros, son violentamente atacados a pedradas. Para Vidal el regreso a su cuarto es como el regreso de una expedición interminable y agotadora.

Mientras Vidal está en su cuarto se siente a salvo, como un animal en su madriguera, aun cuando allí esté completamente aislado del mundo. Por ejemplo, al comenzar la novela se nos informa que debido a cierto malestar físico Vidal había permanecido aproximadamente una semana encerrado en su cuarto: "Confinado a su cuarto, y el contiguo de su hijo Isidorito, quedó por entonces desvinculado del mundo." (DGC, 9) Por la falta de periódicos y de la radio, única manera de seguir ligado al mundo, Vidal no se entera del estallido de la guerra del cerdo. Aun después de haberse enterado, Vidal se asombra de lo poco que sabe de lo que está pasando a su

alrededor. En el velorio del compañero muerto, al oír a un joven discutir las razones de la guerra, Vidal reflexiona sobre su distanciamiento de la realidad:

Por segunda vez en la noche, Vidal pensó que vivir es distraerse. Mientras atendía quién sabe qué miserias personales (ante todo la puntual observación de las costumbres: el mate a sus horas, la siesta, la apresurada asistencia a la plaza Las Heras, para aprovechar el sol de la tarde, las partidas de truco en el café) habían ocurrido grandes cambios en el país. Esta juventud . . . hablaba de tales cambios como de algo conocido y familiar. Acaso porque no había seguido el proceso, él ahora no entendía. "Quedé afuera" se dijo. "Ya estoy viejo o me dispongo a serlo." (DGC, 113)

Es decir que para Bioy Casares la vida en sí es una distracción que hace al hombre más vulnerable y que no sólo lo va alejando de la realidad, sino también de sí mismo. El hábito de las cosas cotidianas va tejiendo una red invisible alrededor del hombre, una red que lo va dejando solo, atrapado en las minucias de una existencia opaca. Al despertar de esa especie de hibernación, o distracción, el hombre se da cuenta que su tiempo ha corrido demasiado rápido y que súbitamente se ha vuelto viejo.

A diferencia de los planteos fantásticos propuestos en La invención de Morel y El sueño de los héroes, en esta novela Bioy Casares no ofrece ninguna solución. Por el contrario, el autor se interna por los caminos de la sicología humana creando situaciones límites en que se ponen de manifiesto conductas instintivas muy cercanas a la animalidad. En otras palabras, en Diario de la guerra del cerdo lo fantástico cede su lugar a lo grotesco, un enfoque que le

permite condenar lo irracional de ciertas formas de conducta y compadecerse de nuestra existencia.

Como hemos señalado, Diario de la guerra del cerdo es un estudio del desvalimiento humano. Para Bioy Casares este rasgo se pone de manifiesto no solamente en la fragilidad física de los viejos, sino también en la violencia de los jóvenes. En la novela es fácil advertir que ese desvalimiento, que iguala a todos, hace que aflore el lado bestial del hombre.

Todos los personajes de la novela, tanto jóvenes como viejos, tratan de huir de un enemigo común: la decrepitud física que trae la vejez. Ese proceso de degradación física que sufre el hombre con los años, es comparable con una regresión a lo animal. De ahí que todos los personajes se comporten bestialmente.

Por un lado están los viejos. Aun antes de que comiencen las hostilidades, el autor se encarga de subrayar el lado animal de estos pobres hombres. Así, por ejemplo, a varios de sus personajes les adjudica rasgos fisonómicos animales: Néstor tenía "ojitos redondos de pollo . . ." (DGC, 12); Dante "vivía retirado en su caparazón de carne y hueso." (DGC, 13) Otro personaje es presentado a través de una imagen de deterioro físico que evoca un animal viejo y desaseado: "Empeoraba [su] fealdad una desidia en auge con los años. Barba mal rasurada, anteojos empañados, puchero adherido al labio inferior, saliva nicotínica en las comisuras, caspa en el poncho, completaban la catadura de este sujeto

asmático y sufrido." (DGC, 13)

Cuando se desata la guerra, los viejos se ocultan en distintos escondites como animales acosados. Como se ha visto, una de las artimañas a que recurren para probar que aún son viriles consiste en poner a prueba su vigor sexual. En última instancia, el hombre no es solamente una víctima del tiempo sino de su propio cuerpo. Las acciones de los viejos tienen siempre por centro el cuerpo, vale decir, su lado animal.

Relacionada con esta idea está la de la libertad de elección. El cuerpo esclaviza de tal manera al hombre que éste, llegado a cierto punto de su vida, debe aceptar la decadencia. Entonces pierde control sobre su propia felicidad. Debe aceptar lo que se le ofrece. El protagonista reflexiona:

Para gente como nosotros la solución es una prostituta. . . . Por un tiempo, el hombre es libre de hacer lo que le guste, pero cuando está pisando los límites que le impone la vida, de nada vale afirmar que va a ser feliz . . . (DGC, 214)

En cuanto a los jóvenes, también ellos se comportan de manera bestial desplegando una brutalidad de la que apenas pueden dar cuenta. En este sentido, la novela constituye una lúcida presentación de los mecanismos a que apela el hombre para defenderse de sus propios fantasmas.

Como se ha visto, los jóvenes se sienten amenazados por el espectro de su propia decrepitud. Puesto que individualmente son incapaces de tolerar la idea de que ellos también serán viejos, se anulan como individuos y actúan en grupos. Esto los ampara a la vez que borra las identidades puesto que en la base de todo fanatismo está la obediencia ciega,

la aniquilación de la iniciativa personal. Por lo tanto, la militancia fanática tampoco provee ninguna solución para el individuo. Por el contrario, lo embrutece inútilmente y lo deja desprovisto de defensas. La muerte inútil de Isidorito ilustra este concepto.

Por un proceso similar, los viejos también se agrupan sólo para darse cuenta--como Isidoro Vidal--que el grupo no provee ni respuestas ni defensas. De aquí se desprende la idea, tan frecuente en las narraciones de Bioy Casares, de que la vida es una cadena de equívocos, desencuentros y decepciones en medio de la cual el hombre está solo e indefenso, sin que siquiera pueda encontrar alivio en el amor o en la compañía de los amigos.

Dormir al sol (1973), la quinta novela de Bioy Casares, es algo así como un cruce de caminos en el que convergen las líneas trazadas en las novelas anteriores.

En esta obra Bioy Casares presenta un planteo fantástico-científico parecido al de Plan de evasión. Se recordará que en aquella novela se concebía la posibilidad de que mediante operaciones quirúrgicas se pudieran trasmutar los sentidos para lograr una percepción nueva de la realidad.

Dormir al sol presenta otra alternativa: la posibilidad de traspasar almas de un cuerpo a otro.

La hipótesis de Plan de evasión era que el hombre se pudiera evadir de la cárcel de los sentidos. La de Dormir al sol es que el alma pueda liberarse de la cárcel del cuerpo. En otras palabras, que el ser humano pueda superar su parte

animal y mutable y que el alma pueda manifestarse en su plenitud, independiente del cuerpo que la lleva.

Como Plan de evasión, la novela está construida en base a un pedido de auxilio. Alguien está en peligro y le pide ayuda a otra persona, pero esa ayuda nunca llega. Las similitudes entre Dormir al sol y Plan de evasión no se agotan aquí. Quizá el nexo más evidente es la forma epistolar que tienen ambas novelas. Pero en Dormir al sol el esquema básico de un corresponsal que escribe y edita las cartas (el esquema de Plan de evasión) está levemente modificado. La diferencia merece ser examinada.

Dormir al sol es una obra de lectura fácil y no muy extensa. De las doscientas dieciocho páginas que abarca, doscientas once contienen el informe o carta que Lucio Bordenave (el protagonista) le manda a Félix Ramos (un conocido del barrio). Las pocas páginas restantes son redactadas por Félix Ramos. En ellas se refiere a la recepción del informe de Bordenave.

En esta novela Félix Ramos cumple una función similar a la de Antoine (el tío de Enrique Nevers) en Plan de evasión. Puesto que los informes son enviados a Ramos y a Antoine respectivamente, las redacciones de éstos sirven para darle existencia a las aventuras narradas por sus correspondentes.

En ambas novelas, los receptores de los informes tienen una relación especular con el lector de las obras. Al mismo tiempo, Bordenave y Nevers hacen las veces de dobles del autor. En otras palabras, autor y lector han sido

transfigurados en Nevers-Bordenave y Antoine-Ramos. Pero resulta que las mencionadas transfiguraciones no reproducen exactamente la relación autor-lector que se da en la lectura de un texto de ficción, debido a que tanto Antoine como Ramos son algo así como lectores privilegiados. Ellos conocen personalmente a quienes les escriben, pueden opinar sobre ellos porque tanto unos como otros forman parte del círculo ficticio creado por las respectivas narraciones. El lector real sabe lo que le cuenta el texto, está "afuera" del círculo de la narración, lo mismo que el autor real.

La diferencia entre las dos novelas radica en el hecho de que en Dormir al sol Bioy Casares da un paso más allá y se coloca completamente fuera de la narración. Aquí renuncia al artificio de esconderse detrás de un personaje que edita la correspondencia.

Como se recordará, en Plan de evasión Antoine edita las cartas que le envía Nevers e intercala sus comentarios con los de su sobrino. En Dormir al sol, por el contrario, Ramos no selecciona los pasajes que se van a publicar, ni intercala sus opiniones en el texto de Bordenave. Ya se ha dicho que las últimas páginas de la novela son las únicas en que aparece Ramos. Tampoco hay indicaciones de cuánto tiempo ha pasado entre los sucesos narrados y el momento de la publicación. Ramos escribe: "Todo el asunto me pareció, amén de confuso, amenazador. Resolví, pues, olvidarlo por un tiempo." (DS, 229) Tampoco se dice por qué vía llegaron los papeces de Bordenave y Ramos a manos de editor. De aquí se

podría inferir que Ramos, después de un tiempo, le entregó los papeles a alguien--evidentemente a Bioy Casares--y que esta persona los editó. El nombre que aparece en la tapa del libro es el de Bioy Casares y podemos suponer que también es él quien ha escrito las páginas que anteceden cada parte de la novela: "Primera parte por Lucio Bordenave" y "Segunda parte por Félix Ramos."

Un problema parecido planteaba La invención de Morel ya que en ningún momento se decía cómo habían llegado los papeles del naufrago al editor. De esto se deriva otro problema: el de la credibilidad de lo escrito. Ya se ha visto que el texto del naufrago de la isla de Morel arrojaba ciertas sombras de duda debido a las circunstancias en que fue escrito. Del mismo modo, las cartas de Nevers fueron escritas en circunstancias muy especiales. Pero el problema de la credibilidad había quedado formulado por el mismo Antoine. De esta manera, el lector estaba alerta sobre lo que leía y las incongruencias que señalaba Antoine facilitaban la corrección de impresiones en el lector.

El texto de Dormir al sol, en cambio, no se abre en ningún momento, de manera que el lector debe creer todo lo que se le cuenta. Pero ocurre que el largo informe de Bordenave tiene ambigüedades que pueden hacer tambalear la verdad de lo que se narra. Veamos por qué.

La novela se compone de dos cartas escritas en primera persona de singular. En la primera parte un "yo" (Lucio Bordenave) se dirige a un "usted." La intención del autor es

bastante clara: acortar la distancia entre el lector y el personaje. El uso de la narración en primera persona de singular favorece la proximidad con el personaje, lo acerca en su intimidad. Por otra parte, ese "yo" se dirige a un "usted" con quien el lector puede identificarse fácilmente, sobre todo porque el nombre de Ramos aparece bien avanzada la narración. El comienzo de la obra muestra bien la intención del autor:

Con ésta van tres veces que le escribo. . . .
Voy a contarte mi historia y trataré de ser
claro, porque necesito que usted me entienda
y me crea. (DS, 11)

Véase que desde el principio Bordenave subraya la necesidad de que se le crea. Esta apelación directa al lector lo pone en guardia contra la verosimilitud de lo que va a leer.

En apoyo de la sospecha de la verosimilitud de lo contado está el hecho de que Bordenave sea testigo y partícipe de lo narrado. Al estructurarse el relato en base a su testimonio nada más, queda excluída la intervención de cualquier otro testigo que pudiera dar razón u otra visión de los sucesos narrados. Por otra parte, Bordenave escribe su por-menorizado informe en circunstancias anormales: lo hace a escondidas en un hospital para enfermos mentales a donde ha sido confinado a la fuerza. De esta manera, Bordenave resulta ser un narrador tan desconfiable como el prófugo de la isla de Morel.

A esta ambigüedad se agrega el hecho de que Bordenave le pida auxilio a ese "usted" de quien el protagonista

dice estar distanciado desde hace muchos años. Esto queda dicho en la primera página de la obra. Bordenave escribe:

O a lo mejor usted se pregunta: "¿Por qué me manda a mí el cartapacio?" Si alega que no somos amigos le doy la razón, pero también le ruego que se ponga en mi lugar, por favor, y me diga a quién podría mandarlo. Después de repasar mentalmente a los amigos . . . elegí al que nunca lo fue. (DS, 11-12)

En la segunda parte Ramos confirma lo de la enemistad pero agrega algo interesante:

Por motivos aparentemente contradictorios, desconfío de la autenticidad del documento. Ante todo, me parece raro que Bordenave se dirija a mí; al fin y al cabo estamos distanciados. También me parece raro que Bordenave me trate de usted; al fin y al cabo nos conocemos desde la infancia. (DS, 226)

Desde su punto de vista de personaje-lector, las palabras de Ramos--"desconfío de la autenticidad del documento"--vienen a dar pábulo a las sospechas del lector. Por otra parte, la observación que hace sobre el tratamiento formal toma por sorpresa al lector y, naturalmente, refuerza la cuestionable credibilidad de lo narrado.

Una posible explicación para el uso del "usted" podría ser la naturaleza de la aventura en que queda envuelto Bordenave. Las peripecias por las que pasa son por demás extrañas y para que alguien le crea, él necesita rodear su relato de la mayor seriedad posible. De aquí que tal vez haya sustituido el tratamiento familiar de "tú" o "vos" por el formal. No obstante, siempre queda pendiente la pregunta de por qué pide auxilio a un individuo de quien está enemistado.

El texto de Bioy Casares no proporciona la respuesta

apropiada, de modo que el lector debe aceptar la lógica del personaje sin que se borre la impresión que fomenta este tipo de escritura. A saber, que lo que cuenta Bordenave, en parte, puede ser el producto de una mente paranoica que deforma o exagera la realidad.

La ambientación en un barrio de Buenos Aires, emparenta esta novela con las otras dos novelas porteñas en más de un sentido. Lo mismo que en las novelas anteriores, el barrio es el escenario donde tiene lugar la historia. Pero, además el barrio es como una transfiguración de las islas de La invención de Morel y Plan de evasión por el aislamiento del resto del mundo. Los personajes se confinan al perímetro del barrio porque allí se sienten seguros. Uno de los personajes de la novela pontifica:

Un pasaje es un barrio dentro del barrio. En nuestra soledad el barrio nos acompaña, pero da ocasión a encontronazos que provocan, o reviven, odios. (DS, 14)

Paraíso e infierno a la vez, el barrio es terreno conocido y es mejor no abandonarlo si no se quiere estar expuesto al peligro.

En Dormir al sol el autor profundiza más en el sesgo coloquial del lenguaje porteño, una consecuencia natural de la falta de intervención de un narrador externo al círculo ficticio. En este sentido, Dormir al sol tiene una consistencia incuestionable.

Como en sus novelas anteriores Bioy Casares presenta una aventura de pesadilla. No obstante, en muchos pasajes de la historia aparece el humor. Un humor sin causticidad que

se cuela a través de las trivialidades que incluye Bordenave en su relato y que denotan el afecto del autor hacia su personaje.

Consideremos ahora la anécdota que se cuenta en la novela. Lucio Bordenave es un ex-empleado bancario que quedó cesante luego de una huelga. Adopta entonces el oficio de relojero. Bordenave es un hombre pusilánime que vive sojuzgado por dos mujeres. Por un lado está Diana, su esposa, físicamente espléndida, egocéntrica y malhumorada. En el bando opuesto está la vieja Ceferina, mezcla de criada familiar, ama de llaves, cocinera y mucama que interviene activamente en las decisiones de Bordenave y que, cuando puede, descarga su veneno contra Diana. Los tres habitan un pequeño chalet de Villa Urquiza, cercado por las calles de un barrio que no se atreven a abandonar.

Bordenave está obsesionado por saber qué ama en su mujer. Su constante preocupación es descubrir si lo que le atrae es el cuerpo o el alma de Diana. La visión que tiene de ella es detallada y fragmentaria:

Yo me muero por su forma y su tamaño, por su piel rosada, por su pelo rubio, por sus manos finas, por su olor, y sobre todo, por sus ojos incomparables. (DS, 17)

La fragmentación cuerpo-alma que Bordenave intuye, plantea la posibilidad de que la "mismidad" de Diana no se manifieste como una unidad indisoluble. Entonces, se abre la posibilidad de que sus partes puedan ser integradas a un sistema de organización distinto. Esta es la imagen que expande la novela.

En circunstancias un tanto oscuras, Diana conoce a un alemán que es adiestrador de perros. Éste la convence, primero, de las ventajas de tener un perro, segundo, de que le conviene internarse en un inquietante Instituto Frenopático para curar sus cada vez más frecuentes malos humores.

El director de manicomio (no parece casual que se llame Samaniego, como el fabulita) supone que la mejor forma de alcanzar la paz es imaginar "un perro, durmiendo al sol, en una balsa que navega lentamente aguas abajo, por un río ancho y tranquilo." (DS, 211) El método propuesto por Samaniego--que recuerda al de Castel de Plan de evasión--consiste en el intercambio de partes físicas y almas con el uso de perros.

Casi sin que Bordenave pueda oponerse Diana cae en la trampa que le tiende el alemán y va a parar a la mesa de operaciones de Samaniego. Su marido queda hundido en un mar de conjeturas que refuerzan el interrogante inicial. El problema más importante es saber si después de la operación el sujeto sigue siendo el mismo que entró. En otras palabras, si hay continuidad entre el sujeto y su nombre que permita el reconocimiento de lo mismo, la permanencia a través de los cambios.

Mientras Diana está internada en el Instituto Frenopático, Bordenave también está internado en el limitado espacio de su casa y el barrio a expensas de su propia confusión. La llegada de Adriana María, hermana de Diana, que viene a instalarse en el lugar dejado por su hermana, agrega una

complicación más para Bordenave. Esto ocurre no sólo por los asedios de Adriana María, sino porque ella es como un doble de Diana. Lo único que las diferencia es el color del pelo y Bordenave sugiere varias veces que de no ser por ese detalle las confundiría:

Sabía que esa mujer no era mi señora, pero mientras no le viera la cara, me dejaba engañar por las apariencias. Probablemente usted pueda sacar de esto consecuencias bastante amargas acerca de lo que Diana es para mí. ¡No es más que su cabello, o menos todavía, la onda de su cabello sobre los hombros, y la forma del cuerpo y la manera de sentarse? (DS, 55)

El juego de duplicaciones se continúa en una perra que compra Bordenave y que se llama Diana. Bordenave considera al animal en los mismos términos que a su mujer:

A mí me une a la perra una simpatía muy fuerte. Cuando le veo el hocico tan negro y tan fino, los ojos dorados, tan expresivos de inteligencia y devoción, no puedo sino quererla. . . . Si pienso en la atracción que siento por esta perra, me digo: "Con Diana, mi señora, me pasa lo mismo." (DS, 103-104)

Al mismo tiempo Bordenave se da cuenta de que en la perra hay algo más que él ama, algo que la diferencia de su mujer, lo mismo que a Adriana María la diferencia el color del pelo:

Como si yo hubiera padecido hambre y sed de un amor total--así era, le garantó, el que me ofrecía esta perra--desde que la tuve en casa me sentí en ocasiones tan acompañado, que llegué a preguntarme si no la extrañaba menos a mi señora. (DS, 104)

Es decir que lo que Bordenave percibe como las partes de su mujer, las percibe separadamente en dos sujetos distintos y lo que lo atrae en uno complementa lo que le atrae en

el otro.

El regreso de la mujer a la casa lejos de poner las cosas en orden, agrega un eslabón más a la cadena de ambigüedades. En efecto, Diana vuelve cambiada. Es la misma persona pero es otra ya que regresa el mismo cuerpo que se fue pero su alma está "curada." En el contexto de la novela "curada" significa "cambiada," es decir que el cuerpo es portador del alma de otra mujer que irremediablemente había de morir. Según le informará más adelante Samaniego a Bordenave, el alma enferma de su esposa ha sido traspasada al cuerpo de una perra.

Cuando Bordenave empieza a darse cuenta del cambio, queda atrapado en un laberinto del que no volverá a salir jamás. La "mismidad" que antes trataba de descubrir se presenta en términos de "otredad" en virtud de las dicotomías que encuentra a cada paso. Diana es ella en la medida en que lleva el nombre de antes y tiene el mismo cuerpo. La perra es ella en la medida en que es su alma y Adriana María también es ella en la medida en que las dos hermanas tienen cuerpos casi iguales.

Bordenave va al Frenopático para reclamar que le devuelvan a su esposa pero, según el criterio de Samaniego, él también está loco y lo encierran. Es allí donde escribe el largo y detallado informe que llega a manos de Ramos.

Como ya se ha señalado, el informe no es cien por ciento confiable puesto que Bordenave define la situación y a todos los que están envueltos en ella, en términos de

conspiración. El protagonista escribe:

Tuve una corazonada por demás ingrata: la señora que hablaba con Samaniego era mi señora. El doctor le decía que para favorecerme no iba a perjudicarla. Como en una pesadilla Diana estaba en contra de mí. (DS, 213)

El giro paranoico de Bordenave al final refuerza la relativa credibilidad de lo que cuenta. A esto se suma lo ya señalado con respecto a la elección de un enemigo como correspondiente. De esta manera, el mensaje o discurso de Bordenave fracasa en virtud de la parcelación que hace de la realidad y de las contradicciones en que incurre.

En cierto modo la novela repite las instancias principales de la vida del personaje. Alicia Borinsky señala que hay una relación entre el oficio del personaje y el resultado de su empresa. Dice Borinsky:

Bordenave es relojero. La reparación de relojes guarda estrecha relación con el tiempo estático de una novela que, al desautorizar la voz del narrador "principal" queda detenida en la formulación de la fisura por la cual el discurso fracasa y sólo le resta nombrar como referentes a los puntos que le sirven de polos. 23

Si Bordenave es el polo emisor, Ramos es el polo receptor cuya breve intervención--las tres últimas páginas de la novela--insinúa el destino final de Bordenave. Ramos da a entender que su ex-amigo también fue operado y dado de alta del Frenopático convertido en otro. Al mismo tiempo sugiere que el perro que le trajo en la boca los papeles--el informe de Bordenave--lleva el alma de éste.

Ya se ha señalado que Ramos es un lector privilegiado de la historia de Bordenave porque conoce a éste desde dentro

del círculo ficticio. Esta cercanía, lejos de garantizar la confiabilidad de Ramos, la relativiza también.

Ante todo hay que recordar que Ramos contradice a Bordenave con respecto a la relación de ambos. Además, Ramos queda sutilmente implicado en la historia de Bordenave, de manera que su objetividad queda obliterada. Su inclusión en el círculo de Bordenave lo coloca en la posición de testigo-actor. Esto se ve claramente en la última frase de Ramos: "Todo el asunto me pareció, amén de confuso, amenazador*. Resolví, pues, olvidarlo por un tiempo." (DS, 229) La palabra clave que marca el acortamiento de la distancia entre los dos polos es "amenazador." Para Ramos el asunto representa una amenaza en la medida en que al ser reconocido por la gente del Frenopático (en el cuarto de Bordenave se encontró una carta dirigida a Ramos) él puede llegar a convertirse en la próxima víctima corriendo la misma suerte que su ex-amigo. Recordemos que Bordenave quedó encerrado cuando emprendió su averiguación sobre lo que le habían hecho a Diana. Si Ramos hiciera también una averiguación personal, le podría ocurrir lo mismo. De esta manera, cuando Ramos lee el informe de Bordenave, convierte el destino de éste en el suyo propio. De aquí que Ramos no sólo sea imagen especular del lector, sino que también lo es de Bordenave que, a su vez, es imagen especular del autor y también es protagonista.

Como se ve, el espacio de la novela viene a resultar algo así como una duplicación ampliada del espacio del

* El subrayado es mío

Frenopático. En el Instituto se opera para que unos se conviertan en otros. La lectura de Ramos traduce el destino ajeno en el propio. La "mismidad" se convierte en "otredad." Este es precisamente el significado que encierran las palabras de Samaniego: "imagino que soy un perro y me duermo." (DS, 211) Imaginar al perro es convertirse en ese perro. El acto en sí posibilita la identificación del sujeto con el objeto imaginado. Más aún, el sujeto se convierte en el objeto imaginado y deja de ser en sí para ser en el otro, es decir, se autodestruye.

A través de este sutil juego de desdoblamientos, Bioy Casares sugiere que no existe una esencia que permanezca a pesar de los cambios. Al intercambiarse las almas de un cuerpo a otro, las personas dejan de ser las mismas. Bordenave y Ramos confunden sus destinos. Diana se desdobra y multiplica varias veces, y "el desarrollo de un argumento es sustituído por una trama que relativiza la información del texto."²⁴

Como eco de la relativización de la información, en la novela también está implícita la relatividad del conocimiento y de la aprehensión del otro.

Amar a una persona es aprehenderla, confundirse, fusionarse con ella. Pero ocurre que nuestra manera de conocer y amar a los demás se apoya en nuestro conocimiento de las manifestaciones exteriores. El cuerpo, los gestos, la manera de hablar de una persona no son sino manifestaciones o representaciones de lo que esa persona es, o si se quiere, de su esencia. Son nuestros sentidos y sentimientos los que nos

facilitan la información. Entonces, se abre un interrogante: ¿qué es lo que realmente se conoce del ser amado? Indiscutiblemente no es la esencia de ese ser sino sus manifestaciones. De este modo, el amador debe intuir algo--llámese alma, espíritu o esencia--que nunca llega a revelarse en sí sino a través de mediadores. En otras palabras, el ser que ama está siempre limitado y el amor no es sino una unión imperfecta, incompleta.

En Dormir al sol Bioy Casares plantea nuevamente la hipótesis de la imposibilidad de la aprehensión del ser amado, justamente porque la información que recibe el amador es relativa. Como consecuencia, el amor se convierte en una especie de juego en que las reglas están cantadas antes de que empiece la partida. El hombre se distrae temporariamente de sí mismo con la ilusión de quebrar su soledad esencial pero sus ambiciones se astillan contra la barrera insuperable de lo exterior. El cuerpo de cada uno es la cárcel en que quedamos encerrados y sólo superándola podría el hombre fusionarse con el otro. Pero puesto que el alma no se manifiesta si no en un cuerpo, luego el intento se frustra.

Como se recordará, La invención de Morel exploraba la misma idea. Así como al náufrago de la isla se le escapaba Faustine, a Bordenave se le escapa Diana. Ambos hombres se enfrentan con mujeres igualmente volátiles e inalcanzables. Del mismo modo, ambos protagonistas deciden sacrificar sus vidas para alcanzar a estas fugitivas. Pero mientras que el final de La invención de Morel resulta en una poetización

científica de la muerte, el de Dormir al sol se resuelve en un sórdido encierro en un cuerpo ajeno. Vuelve a hacerse evidente que el amor, en cuanto intento de superación de la soledad, es una falacia.

En Dormir al sol, como en Diario de la guerra del cerdo, triunfa el cuerpo, la animalidad. Bordenave y Diana son tan esclavos de sus cuerpos, o lo que es peor, de cuerpos ajenos, como los viejos de Diario de la guerra del cerdo. Aquí los estragos de la edad acercaban al hombre a la anima- lidad, sin necesidad de operaciones quirúrgicas. En otras palabras, el cuerpo es esa cárcel que aísla al hombre, que lo corrompe aproximándolo a los animales. No por nada el sinies- tro doctor Samaniego sostiene:

Buscaba una cura de reposo, y de algún modo intuí que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad. (DS, 212)

Bordenave no solamente está condenado a la cárcel del cuerpo, sino que, como todos los personajes de ficción que escriben sus aventuras, también está condenado a quedar con- finado en la trama que tejen sus palabras. Para Bordenave el texto que escribe es su única posibilidad de existencia. No obstante lo efímero de esa existencia, su desgarradora expe- riencia sirve para ilustrar la desesperación del hombre que vislumbra el engaño del amor y que se sacrifica inútilmente para hacer realidad el amor perfecto.

NOTAS

¹El Armenonville era un antiguo salón de fiestas de Buenos Aires, hoy ya desaparecido.

²Enrique Pezzoni, Enciclopedia de la literatura argentina, pág. 92.

³Jaime Rest explica el significado de los términos empleados en su definición de la novela tradicional diciendo que se trata de "una proyección verbal e imaginaria de la sociedad; 'verbal' porque no expone presentativamente--como el teatro, el cine y la pintura--las condiciones o las situaciones humanas, sino que las refiere discursivamente a través de descripciones; 'imaginaria' porque el nudo anecdótico no debe encontrarse en sucesos verdaderos de carácter histórico sino en episodios ficticios que resultan verosímiles."

Compárese la definición anterior con esta otra de Theodore Spencer que cita Rest en su libro (págs. 20-21): "La novela . . . es una narración en prosa que describe la evolución de uno o de varios personajes a través de una serie de acontecimientos que se hallan organizados con el propósito de crear una ilusión de realidad fáctica en que los hechos narrados están relacionados entre sí y están vinculados a los personajes que los experimentan; de tal modo, estos personajes y otros de índole secundaria que también aparecen en el relato pueden ser descriptos en función de ciertos criterios morales y afectivos que sirven para juzgar el comportamiento de las diversas figuras humanas incorporadas en la anécdota." La novela tradicional (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), págs. 19-21.

⁴Cuenta la leyenda que Pelias, rey de Jolcos, le había arrebatado el trono a su hermano, padre de Jasón, y que había puesto al joven bajo el cuidado de un centauro. Siendo ya hombre, Jasón reclamó a su tío la parte del reino que le correspondía y éste prometió dársele a condición de que fuera a Colchis a buscar el velloco de oro y se lo trajera. Con la ayuda de la diosa Athenea, Jasón construyó la nave Argos, reunió a los héroes más famosos para que fueran sus remeros y se embarcó con ellos hacia su destino. Después de un largo viaje plagado de peligrosos incidentes, llegaron al reino de Aeëtes, donde estaba el velloco de oro. Aeëtes aceptó entregarlo a condición de que Jasón unciera a un arado dos bueyes salvajes con cascós de bronce y aliento de fuego. Con ellos debía arar un campo y sembrarlo con dientes de

dragón. Jasón llevó a cabo la tarea gracias a la mediación de la hija de Aeëtes, Medea, quien tenía poderes mágicos y se había enamorado del héroe. Cuando Aeëtes volvió a negarse a conceder el vello de oro, Medea nuevamente ayudó a Jasón para que venciera al dragón que cuidaba la preciosa prenda. Medea y Jasón se escaparon del país gracias a las artes de Medea y emprendieron el largo viaje de regreso a Jolcos. Al llegar, Jasón se vengó de su tío y recobró el trono. Medea y Jasón se casaron y vivieron felices alrededor de diez años hasta que Jasón la abandonó por otra mujer. Ver New Larousse Encyclopedia of Mythology (London: The Hamlin Publishing Group Ltd., 1959), pp. 196-198.

⁵Ofelia Kovacci, págs. 25-26.

⁶Ibid., pág. 25.

⁷Con su estilo entre jocoso y poético, Marechal se refiere a Saavedra como al linde entre la ciudad y el campo, la orilla en que se dan la mano la civilización y la barbarie: "En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo. Saavedra es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero . . . En las horas del día, la luz del sol y el zumbido alegre de la metrópoli disimulan el verdadero semblante de aquel suburbio. Pero al caer la noche, cuando Saavedra no es más que una vasta desolación, el paraje desnuda sus perfiles bravíos . . ." Adán Buenosayres, 2^a ed. (1948; reimpr. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), pág. 157.

⁸Alicia Jurado, Genio y figura de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: EUDEBA, 1964), pág. 84.

⁹Jorge Luis Borges, "El Sur," Ficciones, 11^a ed. (1956; reimpr. Buenos Aires: Emecé Editores, 1963), pág. 195.

¹⁰Ibid., pág. 192.

¹¹El tema del cuento "La trama celeste" de Bioy Casares es, precisamente, la posibilidad de que existan otros mundos paralelos al nuestro y de que el hombre pueda pasar de uno a otro y que en cada uno de ellos pueda tener vidas distintas.

¹²Jorge Luis Borges, "Adolfo Bioy Casares: El sueño de los héroes," Sur, Núm. 235 (julio-agosto de 1955), pág. 88.

¹³Jorge Luis Borges, Otras inquisiciones, 3^a ed. (1952;

reimp. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964), pág. 218.

¹⁴ El texto en tercera persona se abre para dar paso a la voz de un "yo" testigo de los acontecimientos narrados en las páginas 33, 147, 176 y 193.

¹⁵ Véase el párrafo con que se abre la novela: "A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación . . . Lo que Gauna entrevió hacia el final de la tercera noche llegó a ser para él como un ansiado objeto mágico, obtenido y perdido en una prodigiosa aventura." (SH, 7)

Cerca del final se lee: "Ahora hay que andar despacio, muy cuidadosamente. Lo que he de contar es tan extraño, que si no explico todo con claridad no me entenderán ni me creerán. Ahora comienza la parte mágica de este relato; o tal vez todo él fuera mágico y sólo nosotros no hayamos advertido su verdadera naturaleza. El tono de Buenos Aires, descreído y vulgar, tal vez nos engañó." (SH, 193)

¹⁶ El general Ramiro Farrell preparó el camino para el golpe de estado que llevó al coronel Juan D. Perón a la presidencia de la Argentina en 1945.

¹⁷ Esta es la opinión de Emir Rodríguez Monegal en su artículo "La invención de Bioy Casares," Plural (febrero de 1974), págs. 57-59.

¹⁸ Reproduzco palabras que Adolfo Bioy Casares me dijo en una de nuestras conversaciones en su casa de Buenos Aires en 1974.

¹⁹ El texto en tercera persona da paso a un "yo" narrador en las páginas 12, 13 y 16.

²⁰ Opinión expresada por Bioy Casares en una charla que tuvimos en 1974.

²¹ En este sentido el tema de Diario de la guerra del cerdo queda emparentado con el de otra narración de Bioy Casares: su cuento "El perjurio de la nieve" (TC). Aquí un hombre supone que aislando su casa de todo intruso y estableciendo una rutina idéntica para todos los días, va a poder salvar de la muerte a una de sus hijas, afectada por una enfermedad mortal. La irrupción de un desconocido destruye la construcción temporal de la muchacha que veía en la rutina una repetición del mismo día, y muere..

²² Miguel de Unamuno sugiere la misma idea en San Manuel Bueno, Mártir. Aquí la protagonista queda absorbida

por la rutina de la vida cotidiana hasta que las muertes sucesivas de la madre, de don Manuel y de su hermano le hacen tomar conciencia del paso del tiempo: "Y ahora, al haber perdido a mi San Manuel, al padre de mi alma, y a mi Lázaro, mi hermano aún más que carnal, espiritual, ahora es cuando me doy cuenta de que he envejecido." San Manuel Bueno, Mártir, y Tres historias más, 9^a ed. (1942; reimpr. Madrid: Espasa-Calpe, 1974), págs. 56-57.

²³Alicia Borinsky, "Lecturas y traducción: Dormir al sol de Adolfo Bioy Casares," Revista Iberoamericana, Núm. 91 (abril-junio de 1975), pág. 250.

²⁴Ibid., pág. 251

CAPÍTULO IV

LOS CUENTOS

En general se han dividido los cuentos de Bioy Casares en dos categorías: historias de amor e historias fantásticas.¹ Si bien es cierto que esta agrupación refleja las dos corrientes principales de la narrativa de Bioy Casares, no es menos cierto que al trazar tal línea divisoria se ponen límites artificiales donde no los hay. Las dos categorías, lejos de ser excluyentes, se complementan para dar una visión integrada del pensamiento del autor.

Bioy Casares considera que la vida es esencialmente una especie de ejercicio de futilidad y tragedia porque está gobernada por dos sistemas limitantes: el racional y el sensorial. Y puesto que el amor no escapa a las limitaciones impuestas por estos dos sistemas, también está destinado a no ser más que un juego de engaños. Por eso, Bioy Casares muestra que el enfoque de la vida por vía de la fantasía tiene por objeto destacar estas verdades contra un fondo de decepción.

Como se ha visto, uno de los aspectos que ilustran esta visión pesimista es la constante recurrencia en su narrativa del tema de la soledad del hombre. Tanto en sus novelas como en sus cuentos, los protagonistas de Bioy Casares se presentan como testigos del fracaso del hombre que

intenta establecer uniones significativas y permanentes. Tal es el caso de la mayoría de sus historias de amor, ya sea que tengan un enfoque realista convencional, ya sea que tengan un enfoque fantástico.

En el prólogo de Adversos milagros Enrique Pezzoni señala que ya en uno de los primeros libros de Bioy Casares--Luis Greve, muerto (1937)--se prefigura su temática central: el desencuentro humano.

Tiempo y espacio son, en los cuentos que componen este volumen, las barreras que seguirán impiidiendo todo encuentro entre los futuros personajes de Bioy Casares. 2

La observación de Pezzoni es correcta pero le falta considerar que por el ordenamiento que el hombre ha hecho de su circunstancia, de la que forman parte el tiempo y el espacio, él mismo también colabora a que se produzcan los desencuentros. Esto es precisamente, lo que destacan los cuentos de amor de Bioy Casares. En ellos el autor explora la miopía con que el hombre se esfuerza por superar su soledad y las consecuencias catastróficas que esa miopía produce.

Un primer grupo de cuentos ejemplifica casos en que la unión hombre-mujer resulta superficial y efímera porque falla la comunicación entre ellos. Por lo general, se trata de relaciones encaradas con una actitud de auto-complacencia egotística por parte de uno de los dos amantes. La separación a corto plazo es el corolario inminente.

Otro grupo de cuentos delata un desajuste entre la imagen del ser amado y la realidad. Como ya veremos, en repetidas oportunidades Bioy Casares presenta a hombres

enamorados más de una idea que de una mujer. De esta forma el ser de carne y hueso se convierte en un ideal inalcanzable. La relación se mantiene por un tiempo en un plano puramente contemplativo hasta que el amante pasivo descubre que el ídolo que adora silenciosamente muestra su verdadera naturaleza.

Un tercer grupo de cuentos muestra la concepción que tiene Bioy Casares de los amantes. Su idea es que el ser amado puede vivir en el amante y, a veces, es necesaria la intervención de un tercer agente que ayude a completar la imagen del amado.³

La unión hombre-mujer fracasa por fallas de comunicación

Los cuentos que consideramos en este grupo tienen por común denominador un desnivel de comunicación entre los amantes que los conduce al fracaso.

Las relaciones se establecen entre personas con motivaciones y expectativas diferentes que ellos no hacen explícitas y, por lo tanto, las relaciones son superficiales, las uniones no pasan de ser momentáneas y muchas veces quedan en el nivel físico.

"Encrucijada" (GS, 13) es un buen ejemplo de lo dicho. El protagonista-narrador cuenta las consecuencias desastrosas que le trajo una aventura pasajera. Atraído por los encantos físicos de una muchacha joven--Bárbara--abandona por una tarde a su amante de siempre, Amalia. Interpreta la aventura como un signo del amor de Bárbara. Envilecido por la conquista, le cuenta todo a Amalia y pretende disuadir

a Bárbara de que no se enamore de él porque él no la quiere. Sale perdiendo por partida doble porque Amalia lo deja y Bárbara le comunica que no lo quiere y que la aventura le facilitará la conquista de quien ella realmente quiere pues ahora es mujer experimentada.

Una variante de este planteo se da en "Todos los hombres son iguales" (GA, 53). Aquí la relación entre una viuda joven y un jovencito feo como un insecto se traduce en términos de utilización mutua con motivaciones diferentes. A despecho de lo feo y desagradable que le parece Juan, Verónica se entrega a la relación para mitigar la soledad de su viudez. Juan, en cambio, la lleva adelante porque le gusta salir a conducir el auto de su amante.

La utilización mutua también es el tema de "Todas las mujeres son iguales" (GA, 62). Margarita, frívola y burlona, ve en su marido un puerto seguro que le permite hacer lo que ella quiere. Él, por su parte, ve en ella su fortuna. Según sugiere el final del cuento, Margarita va en camino de terminar en una clínica de Islandia donde su marido planea internarla para quedarse con su dinero.

Dentro de este grupo caben otros cuentos en que la ruptura adviene como consecuencia natural de los diferentes códigos usados por los amantes para comunicarse.

En "Historia romana" (GA, 181), por ejemplo, una muchacha argentina obliga a su novio--un noble de la corte papal--a que le haga el amor antes de casarse porque sabe que eso va contra los principios de él. A ella le interesa

desafiar esos principios porque así pone a prueba el amor de su amante. Como él se niega a tomar un cuarto en un hotel, ella lo arrastra hasta el cuarto de una prostituta, cedido por un rato. Aterrorizado, el noble cumple con repugnancia lo que se le demanda y la relación acaba allí.

En este cuento Bioy Casares parece insinuar que al fin y al cabo el amor es el amor donde sea y que, a menos que las dos partes lo reconozcan, está destinado a fracasar. La nobleza, el lugar y el momento en que se consume el acto no son sino elementos accesorios que escamotean la realidad. Para Filis, la protagonista, las reservas del hombre no tienen sentido pues, afirma, "era argentina y . . . en su país la nobleza no significa nada . . ." (GA, 184). Las diferencias sociales condicionan las respuestas de los amantes al estímulo amoroso. Puesto que encaran la relación desde puntos de vista distintos, la unión, en vez de acortar distancias las aumenta.

"Casanova secreto" (GA, 149), "Confidencias de un lobo" (GS, 47), "Ad porcos" (GS, 71), "El don supremo" (GS, 97) y "Una guerra perdida"⁴ son otros tantos casos de relaciones amorosas frustradas por las ópticas divergentes de los amantes.

En "Casanova secreto" Bioy Casares traslada al famoso amante a Turquía. Allí conquista a la hija de un conde, pero ella apenas le concede un poco de su tiempo. Al que se auto-designa "terror de las damas" (GA, 152) de poco le vale su fama. Si la mentara ante una jovencita turca no pasaría

de ser una vulgar fanfarronada.

En "El don supremo" un hombre se deja conquistar por una consocia del club. Rápidamente se la lleva a la cama de un hotel y después hace lo imposible para eludir a su perseguidora. Cuando se cree liberado de ella va a dar con su marido que le avisa que cuando su esposa otorga "el don supremo" espera que el caballero se comporte como tal. De no ser así, él le enseña la lección con una furibunda paliza.

El protagonista de "Una guerra perdida" va dejando a sucesivas mujeres a medida que ellas se hacen especialistas en la fijación de médanos. Cierra el círculo volviendo a su esposa que también se ha volcado a la especialidad. A él no le queda más remedio que participar en el trabajo, lo que equivale a decir que si no acepta las reglas del juego se queda afuera.

En todos estos cuentos Bioy Casares presenta a amantes que hablan, hacen el amor, están juntos, pero el diálogo nunca llega a establecerse entre ellos.

Es interesante destacar que en muchos de los cuentos de Bioy Casares los acontecimientos narrados tienen lugar durante un viaje. Es decir, uno de los dos protagonistas--por lo general el hombre--está de viaje. Conoce a una mujer, se enamora de ella y la relación resulta un fiasco ("Encrucijada," "Casanova secreto," "Confidencias de un lobo" y "Ad porcos").

En el contexto de la narrativa de Bioy Casares el viaje sirve como metáfora de la acción narrada. Los peligros

a que se expone el viajero, básicamente el enfrentamiento con lo desconocido, están transmutados en las fallidas conquistas femeninas que emprende. En general, se trata de hombres más o menos mediocres, frívolos, ridiculizados por la fina ironía con que están delineados. La comunicación falla porque estos hombres se acercan a las mujeres con un estereotipo mental que les anula la capacidad de percibir variantes personales. El corolario es una relación superficial, llevada adelante casi a ciegas.

El protagonista de "Confidencias de un lobo" es un argentino de clase media de viaje por Europa. Pomoso y sentimental, quiere encontrar una mujer que lo haga quedar bien frente a los compañeros de viaje y a los amigos del club. "¿Volvería a la patria sin una mujer en la memoria? . . . ¿Qué recuerdos llevaría a la sobremesa del club?" (GS, 55) En París la casualidad lo pone frente a una muchacha con quien la aventura se presenta fácil. La lleva "a un hotelucho infame, en una calleja de hoteluchos infames. . ." (GS, 60) y mientras está con ella planea cómo les contará lo ocurrido a sus amigos. Dice el narrador:

Es verdad que esa noche, . . . respiró la tonificante vanagloria, cumbre del júbilo que no alcanzamos en el transcurso de ningún hecho sino después, ante el auditorio amigo, cuando nos pavoneamos . . . (GS, 62)

Al día siguiente, después de emprendido el viaje que lo aleja de París, el hombre reconoce que "extrañaba sin pa- liativos, no encontraba salida a la angustia." (GS, 63) En un hotel de Saint-Malo otra casualidad lo acerca a una mujer

que él reputa de señora respetable. El atolondramiento de él los lleva a otro hotel miserable. Aturdido, el hombre piensa que otra vez ha cometido el error de llevar a una dama a un tugurio. A continuación descubre que está con una prostituta y que lo mismo le había ocurrido en París, salvo que allí no le habían cobrado.

En el cuento "Ad porcos" el desnivel de comunicación se hace más evidente y, por lo tanto, las consecuencias de la ruptura son más dramáticas. En Montevideo un viajero emprende una conquista en un teatro con su vecina de butaca. Antes de hablarle imagina de todo: si estará sola, si habrá un marido o un novio sentado en otro lugar de la sala, si será una mujer decente o no, etc. Estimulado por la sonrisa de ella emprende el asedio. Al terminar la función se van juntos pero, como siempre, él piensa en una cosa y ella en otra. Mientras que el conquistador está preocupado por comer, ella insiste en no comer y hablar. Las reglas de la galantería le obligan a sacrificar el hambre y se resigna al ayuno. Coronan el encuentro en un hotel deplorable. Aunque él admira la belleza de su compañera--"la belleza que mi alma desde época inmemoriales con vehemente sed reclamaba. . . ." (GS, 87)--no obstante, allí mismo decide irse de Montevideo al día siguiente. Formula su decisión de esta manera:

Mientras ávidamente adoraba a esas manos únicas, a esa cara entrañable, por una suerte de engaño-sa lucidez comprendí que ya no valía la pena prolongar mi permanencia en el Uruguay. Lo importante era haber alcanzado la gloria; ¡pero un día más no significaba un mero segundo día? ¡Yo volaría en el primer avión de la mañana! (GS, 86)

Se va de allí sin dejar rastros. Durante algunos años se vanagloria de la aventura con todo el que se preste a escucharlo hasta que por fin la olvida. Un día alguien le cuenta que aquella mujer se había enamorado seriamente de él, que había considerado aquella noche como el encuentro con el hombre ideal y que lo había buscado durante mucho tiempo. Pero, también se entera de que nada de lo que haga por recuperarla se la devolverá. Ella está en Praga, vigilada por el gobierno que le prohíbe salir del país. Lo que le ocurre a este individuo es más o menos lo mismo que a los otros: valoran a las mujeres de acuerdo a una visión unilateral, empobrecida por la necesidad egotística de sentirse con pleno dominio de la situación.

Bioy Casares somete a sus personajes al ridículo del fiasco. A la vez relativiza el éxito pasajero de sus aventuras por medio de la narración en primera persona. La mayor parte de los cuentos de esta sección son narrados directamente por sus protagonistas: "Encrucijada," "Ad porcos," "El don supremo" y "Una guerra perdida." Solamente "Confidencias de un lobo" está narrado en una tercera persona omnisciente que da cuenta de todo lo que ocurre dentro y fuera de los personajes.

En capítulos anteriores (en los análisis de La invención de Morel, Plan de evasión y Dormir al sol) ya nos hemos referido a la credibilidad relativa de lo narrado en virtud de las respectivas situaciones de tensión en que se encuentran los narradores-protagonistas. En el caso de los cuentos

mencionados se puede decir que estos individuos proyectan su parcialidad en lo que cuentan, la misma limitación con que evaluaron los hechos.

En cuatro oportunidades Bioy Casares utiliza el artificio de un narrador-oyente que reproduce la historia que le contó el protagonista: "Todos los hombres son iguales," "Todas las mujeres son iguales," "Casanova secreto" e "Historia romana." Aquí también es válido lo que dijimos a propósito de Dormir al sol y Plan de evasión: los narradores-oyentes o transcriptores, son imágenes especulares del lector, pero gozan de una perspectiva privilegiada porque forman parte del ámbito ficticio. En algunos casos, como en "Todos los hombres son iguales," "Todas las mujeres son iguales" e "Historia romana" quien hace de narrador-oyente es un hombre que se siente atraído por la mujer que le cuenta su historia. Estos narradores-oyentes son trivalentes porque: son protagonistas del marco narrativo creado por Bioy Casares; son oyente con respecto a la historia que les cuenta otro personaje y son transcriptores de ambas historias. De modo que también acá la credibilidad de lo narrado está teñida no sólo por la subjetividad del narrador-oyente, sino también por la del narrador-protagonista.

Desajuste entre la imagen del ser amado y la realidad

Los cuentos reunidos en esta sección están vertebrados por la idea de que cuando hay un desajuste entre la imagen del ser amado y lo que ese ser es en realidad, la relación fracasa.

Para Bioy Casares cada individuo es un misterio que se devela sólo parcialmente porque en el proceso de conocimiento intervienen variables personales que lo relativizan: lo que uno elija mostrar y lo que el otro quiera o pueda ver.

El ser amado es un enigma que proyecta un repertorio de señales; el otro las decodifica o interpreta de acuerdo a su propio estado emocional. Por lo tanto, la imagen que se construya del otro proviene de un juego adivinatorio coloreado por las emociones personales. El juego es peligroso y los resultados catastróficos.

Bioy Casares dramatiza esto mostrando que entre amante y amado hay una brecha insalvable que separa lo que uno de ellos sabe, de lo que el otro es en verdad. La víctima más notoria de esta brecha es el fugitivo de La invención de Morel que se enamora de una imagen y no de una mujer real.

Como en la novela mencionada, esa distancia o brecha que separa a los amantes, favorece la idealización del ser amado. Al confrontar esa imagen idealizada con la persona real tal cual es, el amante por lo general cae en la cuenta de los defectos y limitaciones de la persona amada y es incapaz de integrar todos esos datos. A la confrontación le sigue la desilusión y el fracaso de sus esperanzas.

En tres de los cuentos que consideraremos--"Recuerdo de las sierras" (GA,186), "El lado de la sombra" (LS, 7) y "La tarde de un fauno" (GS, 111)--Bioy Casares ilustra lo antedicho estableciendo la acción entre un hombre soltero y una mujer casada de quien él está enamorado. En razón de que

ella es casada, el amor no los reúne sino que intensifica la distancia que hay entre ellos. El amante solitario se ve forzado a imaginar más de lo que ve e idealiza a su amada en base a su imaginación.

El protagonista de "Recuerdo de las sierras" es el eterno enamorado de Violeta, una mujer más joven que él, casada con un amigo. Violeta es la persona que él más admira y quiere. Cree llegada su oportunidad cuando acompaña a Violeta en unas vacaciones en las sierras. Sus esperanzas aumentan cuando, al llegar, comprueba que en el hotel les han reservado un cuarto en lugar de dos. Durante la estadía él actúa como un verdadero caballero, sin precipitar nada porque está convencido de que " las mujeres un día caen, como fruto maduro, en brazos del enamorado constante." (GA, 188) Él no se da cuenta de que Violeta no lo ve como su amante sino más bien como a un tío o hermano mayor. Persevera en sus esperanzas con estoicismo hasta que una noche un turista joven del hotel se cuela en el cuarto y, en la oscuridad, le hace el amor a Violeta. El protagonista, mientras tanto, simula dormir en la cama vecina. En realidad está llorando y los otros dos lo saben. Para poder rescatar la imagen de Violeta de la vulgaridad y al mismo tiempo poder salvar sus propias esperanzas, el amante declara que daría cualquier cosa "por saber que aquella noche todo ocurrió en un sueño . . ." (GA, 200)

El "yo" protagonista de "La tarde de un fauno" también sigue enamorado de Olga, aún después de que ella se haya casado. La casualidad los reúne una tarde en el bar de un

hotel. Él está en viaje de negocios; ella espera a su marido. Olga habla de su vida matrimonial y le confiesa al amigo que no es feliz porque le ha sido infiel al marido. Los razonamientos del hombre no la convencen de que una caída no puede contaminar el amor. Ella ve las cosas de otra manera y le da a entender que así como lo engaño en otro hotel, ahora puede reincidir con el viejo amigo porque para ella la fidelidad ya no tiene sentido. El hombre se da cuenta de que si no acepta la proposición pierde para siempre a la mujer. No la acepta. El hombre termina su historia así:

Tal vez ustedes imaginen que tuve, por jactancia, el propósito de castigarla. Se equivocan. . . . A mí me faltó agilidad para pasar de una idea a otra, y seguirla. Por eso la perdí, nada más. (GS, 120)

En este cuento la pérdida es interpretada en términos de desajuste temporal: el hombre no consigue ajustar lo que sabía de Olga y lo que sabe ahora. A la imagen de la esposa virtuosa se le superpone la de mujer infiel que se le ofrece. El hombre retarda su respuesta al estímulo porque la nueva imagen lo encuentra desarmado.

Bioy Casares insinúa que son estos desniveles los que extravían a los amantes y los que provocan los desencuentros, y por ende la soledad. Al comienzo del cuento escribe: "uno vive solo, deseando encuentros imposibles." (GS, 111) En el contexto de su narrativa el término "encuentros" (o encuentro) no denota solamente la reunión casual de dos personas. Apunta también a la reunión amorosa en que hay compenetración de uno y otro. Pero como Bioy Casares ve esto como algo poco menos que inalcanzable, los encuentros se hacen

imposibles y los amantes siguen viviendo solos.

En "El lado de la sombra" Bioy Casares combina el amor con el misterio de lo sobrenatural. El narrador-oyente, de paso por África, encuentra a un viejo amigo, Veblen, en un café maloliente. Veblen le cuenta su historia. Estaba enamorado de Leda, una muchacha casada, casquivana y hermosa en quien él veía reunidos al cisne y a Leda de la leyenda. Veblen y Leda se fueron a pasar una vacaciones juntos que fueron más un padecimiento que un goce para el enamorado. A la humillación de verse sometido a los caprichos de ella, se vino a sumar la comprobación de que Leda lo engañaba a su propia vista. Veblen partió solo y esa misma noche un incendio destruyó el hotel en que quedaba ella. Aturdido porque su administrador lo había arruinado, Veblen volvió a Londres sin poder verificar si Leda había muerto o no. Su ruina económica lo obligó a aceptar un puesto en África de donde no podía salir por un año. Estando allí recibió noticias de Leda misma desde Inglaterra. Vivía desdichada por su ausencia y por su falta de confianza. Veblen tardó en contestar el telegrama y cuando lo hizo explicando su situación, ya era muy tarde: Leda había muerto atropellada por un camión. Con todo perdido, Veblen también se entregó a la desdicha internándose en el África, al borde de la selva. Al fin encontró un trabajo infame en el bar donde le cuenta su historia al amigo. Veblen no volverá a salir de allí porque está seguro de que algún día Leda le será devuelta de la muerte. El amante interpreta como signos promisorios, la aparición de una

muchacha que se parecía a Leda, la de un gato igual al de ella (él sostiene que es una reencarnación de aquel otro gato que murió en el incendio) y el encuentro con el amigo.

El cuento, que básicamente repite el esquema de los dos anteriores, expande la idea de que "cuando mucho monologamos en la soledad, bordeamos la locura." (GS, 77) Leda es escruidiza y Veblen necesita fijarla en una imagen para que su amor sea posible. Primero cree que ella le es fiel, a despecho de su fama de aventurera. Pronto se desengaña y tiene que corregir la imagen. La abandona, pero entonces tampoco está seguro de haberla visto con otro. Cabe la posibilidad de que haya sido un mero fenómeno óptico. Luego vienen los remordimientos por haberla dejado en el incendio.

Durante el período africano Veblen sufre por el aparente engaño, por el remordimiento y por su pobre estado financiero. De modo que al recibir noticias de Leda, el hombre es incapaz de hacer un juicio objetivo de la situación. El sufrimiento, la añoranza, le hacen deponer su amor propio y vuelve a considerar a Leda como antes.

Veblen, como el náufrago de la isla de Morel, debe conformarse con un sucedáneo de la mujer amada. El náufrago se sometía a la muerte porque se aseguraba breves momentos de una eternidad artificial junto a una mujer artificial. Veblen se conforma con vivir de la esperanza de que en "esa tierra: la del destino, la de la buena suerte y la mala suerte, . . ." (LS, 38) se cumpla el eterno retorno. Es interesante señalar que además de los elementos comunes ya

destacados, los dos relatos--la novela y el cuento--quedan unificados por concepciones cíclicas del tiempo.

En "Los regresos" (GA, 101) Bioy Casares enlaza el amor con la vejez para demostrar como los estragos del tiempo obligan al hombre a rectificar la imagen que tiene de sí y de la mujer amada. El cuento sugiere que es menos traumático vivir de recuerdos que tratar de actualizarlos, que la búsqueda del tiempo perdido es más dolorosa de lo que se piensa. En síntesis, que el presente es un enemigo implacable del pasado.

Después de cuarenta y cinco años Giordano vuelve a la casa de una ex-novia recordada por él como una muchacha "bien parecida, de piel blanca, de pecho perfecto, redondo, . . ." (GA, 102) Lo que encuentra, en cambio, es una mujer vieja, desgreñada y gorda que tampoco lo reconoce a él porque, como bien dice: "El tiempo no perdona." (GA, 103)

Además de considerar al tiempo y al espacio como obstáculos que hacen fracasar el amor, Bioy Casares le atribuye gran importancia a ciertas experiencias inexplicables, apenas aceptables para la razón. Una de ellas es la interferencia del mundo de los sueños con el de la vida cotidiana. Como ya se ha visto en El sueño de los héroes, para Bioy Casares el área de lo onírico es tanto o más importante que la vigilia. Bioy Casares considera que en la primera el hombre podría encontrar revelaciones y claves que, si pudiera interpretarlas correctamente, lo salvarían de los peligros que amenazan su vida. Por otro lado, el autor también considera que el

mando onírico y el de la vigilia llegan a confundirse y pueden hacerse inseparables. El efecto de la confusión es una casi locura en la que el deseo de saber qué es lo que sucedió en realidad produce una angustia muy aguda en el soñador. Como consecuencia, el soñador queda atrapado en su propia confusión y la experiencia resulta estéril. Por eso, en la narrativa de Bioy Casares se encuentran innumerables ejemplos en que las experiencias oníricas conducen indefectiblemente a la tragedia a causa de una interpretación errada de las mismas.

Junto a los sueños hay otro tipo de experiencias que expanden la realidad normal: los influyentes poderes telepáticos. En los fenómenos telepáticos se considera que la mente tiene la habilidad de comunicarse directamente con otra sin el uso de la palabra. La mente, el elemento con el que el hombre ha ordenado su universo, no usa el poder de la telepatía para resolver sus dudas sino que lo emplea para confundirlo aún más y para frustrar sus esperanzas.

En el mundo fantástico creado por la narrativa de Bioy Casares, esto se presenta como el insidioso poder ejercido por una mente sobre otra. Esta extensión del mundo concreto es pesadillezca y carga la normalidad de posibles amenazas. Naturalmente, esta concepción niega la idea de la naturaleza inviolable y sacrosanta de la mente humana puesto que revela la imposibilidad de defensa contra tal forma de acción. La comunicación telepática tiene un efecto destructivo sobre el receptor y la víctima no tiene escape.

En "Moscas y arañas" (GA, 153) Bioy Casares combina los efectos destructivos de las experiencias oníricas y telepáticas al punto que conducen a la muerte. Raúl Gigena y Andrea constituyen un matrimonio feliz y cada uno tiene el más alto concepto del otro. Regentean una casa de pensión adonde llega una nueva huésped--Helena Jacoba Krig--que alojan más por piedad de su invalidez que por simpatía. La paz hogareña se altera cuando Raúl comienza a soñar. En sus sueños ve que su mujer le es infiel con hombres desconocidos. Trata a Andrea como si las infidelidades hubieran ocurrido en realidad. Completamente indefenso, Raúl observa cómo va deteriorándose su actitud a causa de sus sueños. Finalmente, Raúl despierta a la realidad cuando Andrea injustamente maltratada, se suicida bajo las ruedas de un tren. Pero la pesadilla continúa porque Raúl también descubre que sus sueños habían sido alterados por las proyecciones telepáticas de la enamorada señorita Krig, las mismas que orientaron a Andrea hacia las ruedas de un tren. De este modo, él, que siempre había querido ser una araña: "Este mundo se divide en moscas y arañas. Tratemos de ser arañas que se comen a las moscas."(GA, 157), queda convertido en una mosca atrapado en la tela tejida por la señorita Krig.

La acción de los poderes telepáticos de una persona sobre otras produce la destrucción de la felicidad. A ello colabora la confusión de los sueños con la realidad. Por atribuirles una importancia inmerecida, a pesar de que la evidencia de la vida real los niega, Raúl la trata de

acuerdo a su nueva imagen de Andrea. Esto constituye el primer paso hacia la destrucción.

Bioy Casares ve en lo sobrenatural otra área de expansión de la realidad concreta. Las manifestaciones son múltiples: la aparición del diablo, la validez de la magia negra africana, los poderes de los magos, las apariciones. En "La sierva ajena" (HP, 103), por ejemplo, un hombre se enamora de una muchacha que está sujeta al servicio esclavizante de un explorador donjuanesco que fue reducido al tamaño de un dedo por pigmeos africanos. El enamorado apenas puede creer lo que ve. Su desdicha aumenta cuando el "hombrecito" lo deja ciego y su amante, fingiendo que lo llevará a Europa para que lo curen, lo abandona en el barco que está por zarpar. Aquí lo sobrenatural cobra dos víctimas a la vez que destruye una relación. El enamorado, que cree que la mujer es un ser excepcional, queda ciego por haber visto demasiado; ella, aunque quiera, no puede librarse de la influencia del "hombrecito."

Al introducir el mundo de los sueños, los fenómenos telepáticos y lo sobrenatural, la intención de Bioy Casares es persuadir a sus lectores de que estos fenómenos son no solamente posibles y probables, sino que ocurren. Es un intento de sacudir la absoluta creencia de los lectores en el mundo concreto. A la vez, les hace dudar de la validez de su estructura intelectual. Esta duda le ofrecería al hombre una visión nueva de su existencia y le permitiría percibir la compleja naturaleza de la misma.

El ser amado vive en el amante.

Esta sección es más bien una continuación de la anterior, pero en ella se verán algunos cuentos que ilustran la idea de la vivencia de un amante en el otro.

Para Bioy Casares aun en las relaciones amorosas que más se acercan a nuestra idea de perfección, siempre aparece una barrera insalvable que separa a los amantes. Lo físico, por ejemplo, está visto como un mediador insuficiente que transmite mensajes de algo inasible, incorpóreo, huidizo, llámese alma o espíritu. La comunicación verbal también es presentada como un intermediario insuficiente. De manera que todo amante está condenado a desconocer algo en el ser amado, aquello que lo define y singulariza, algo intrínsecamente suyo. Dice el autor:

Aunque vivan juntos, los padres y los hijos, el varón y la mujer ¿no saben que toda comunicación es ilusoria y que en definitiva cada cual queda aislado en su misterio? (LS, 77)

Bioy Casares dramatiza el aislamiento esencial de los amantes mostrando que cuando se ponen de manifiesto ciertos ángulos insospechados del comportamiento humano, su descubrimiento produce frustraciones. Por otro lado, el autor considera que toda relación amorosa supone una alienación de sí mismo y así, cuando dos personas viven juntas, sus personalidades llegan a parecerse. Uno copia del otro la manera de hablar, los gestos y hasta la manera de pensar. Pero este fenómeno es un proceso que lejos de garantizar un acercamiento más estrecho, inevitablemente lleva a la ruptura.

En "Carta sobre Emilia" (LS, 63), el protagonista

muestra los fenómenos de cambio de personalidad que se van operando en su amante, Emilia. Ella comienza por imitarlo a él hasta el punto de que cambia radicalmente sus actitudes básicas. Más tarde ella adopta la personalidad de un tercero: su otro amante. Emilia se convierte en su segundo amante y ve al protagonista como si él fuera ella, hasta el punto que llega a llamarlo "Emilia." Ella se comporta con él exactamente como lo hace el otro amante con ella--una situación trágica, principalmente porque el protagonista es incapaz de vivir sin ella.

Tal vez usted piense que yo soy el más infortunado de los hombres. Yo sé que sin Emilia no lo sería menos. Usted dirá que tenerla como la tengo no es tenerla. ¿Hay otra manera de tener a alguien? . . . Yo sólo pido que mi rival no la trate demasiado bien, porque entonces ella me dejaría, y que no la trate demasiado mal, porque entonces ella, que lo imita, me trataría muy mal a mí. (LS, 77)

Como se ve, Bioy Casares insiste en la desolación que acompaña al hombre en sus experiencias amorosas. Cuando mejor se cree integrado con el otro, cuando mejor cree conocerlo, despierta a una realidad nueva en la que se le revela la presencia de un rival que destruye ese estado que interpretaba como la felicidad.

A la hipótesis del cambio de personalidades entre amantes, le acompaña otra no menos trágica en La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno (1935). Se trata de la multiplicidad de personalidades, como lo indica el título alternativo.⁵

Bioy Casares elabora la historia en base a la idea de que el yo individual está constituido por características

aparentemente tan irreconciliables que es difícil concebir que coexistan en una sola persona. Por lo tanto, presenta estos rasgos como si en realidad no existieran en un sólo ser, es decir como si cada uno de ellos formara una persona separada de las demás.⁶

El resultado se presenta en términos de separación de los rasgos principales de la siquis, cada uno de los cuales se aloja en cuerpos separados que mantienen ciertas características comunes. En algún momento las entidades separadas se funden en una persona, gracias a los rasgos comunes.

En La nueva tormenta, Juan Ruteno, Domingo Alegría e Ícaro Astul son partes de una misma persona. Pero cada uno de ellos tiene una identidad y una biografía independiente. Juan Ruteno, después de una vida disipada, muere en un incendio al querer salvar a una muchacha. Domingo Alegría, payaso de circo, muere al entrever la posibilidad del amor. La sola visión de una muchacha--Iris Dulce--que ni siquiera repara en él, pone en funcionamiento su auto-obliteración. Fiel a su creencia de que la personalidad es una carga que abruma al hombre, Alegría siente que en Iris Dulce ha encontrado a quien lo libere de su carga. Ella representa lo que tantas veces había deseado:

Feliz el que dé con alguien tras de quien poder esconder y olvidar la personalidad. El verdadero cansancio del hombre es el cansancio de llevarse a sí mismo. Y la única huída, la de sí mismo. (NT, 124)

Aunque nunca vuelve a ver a Iris Dulce, Alegría ya no puede volver atrás y muere. Finalmente, Ícaro Astul se enamora y

se casa con Iris Dulce. Y es Ícaro Astul quien lleva a cabo lo predicado por Domingo Alegría:

Un consejo a los amantes: diluirse en el amado, despojarse de la personalidad, entregarle al otro ser unas cualidades y un cuerpo a fin de que posea dos cuerpos y más cualidades. (NT, 124)

En Ícaro Astul e Iris Dulce se da la más perfecta conjunción, la identificación es completa:

Sentían igual, pensaban igual. Por el beso que duró medio día se habían trasfundido mutuamente la mitad de sus seres y de las combinaciones de esas partes desiguales resultaron dos entes distintos de los que provenían e idénticos entre sí. (NT, 150)

Un día estalla un incendio. Ícaro salva a Iris y él muere. No obstante su muerte, Ícaro sigue viviendo en Iris porque la unión entre ellos había sido total. Al volver en sí Iris "tuvo la sorpresa de verse hombre y luego de saberse Ícaro Astul." (NT, 153) El descubrimiento es fatal porque ¿de qué vale la vida sin Iris? Ícaro se vuelve loco.

La historia insinúa, una vez más, que la idea del amor perfecto es una quimera que empuja al hombre a la destrucción.

En "En memoria de Paulina" (TC, 11) se combina la idea de la pervivencia con la telepatía, pero se presenta a esta última como una fuerza capaz de proyectar imágenes. Los resultados también son catastróficos.

Aquí el protagonista-narrador, profundamente enamorado de Paulina, la pierde porque ella se enamora de Montero. Paulina y Montero se casan y el protagonista se va del país. Antes de su partida Paulina lo visita. A los dos años, a su

regreso, Paulina vuelve a visitarlo, pero ahora actúa como Montero. Con estupor el narrador comprueba que quien lo visitó la segunda vez no fue Paulina misma sino una proyección de ella emitida por Montero quien la había matado dos años antes, celoso por el amor de el otro y Paulina. Es verdad que el protagonista estaba enamorado de Paulina, pero también es cierto que la agresividad de Montero indica que su amor era tan intenso como para llevarlo al asesinato de su mujer para que ella quedara fijada en él, perviviendo en la muerte como era en la vida.

El efecto de este cuento es doble. Por un lado está el hecho de que nada--ni el tiempo, ni las afinidades e intereses comunes--es garantía de que el amor se realice y prospera. Por otro lado, están las serias dudas que arroja el relato sobre la naturaleza del mundo. Si nuestras mentes pueden ser tan radicalmente afectadas por otras mentes, ¿cómo lo podemos saber? Si podemos llegar a ver lo que imaginan otros, entonces, ¿qué parte del mundo es real y qué parte imaginada? ¿Somos nosotros mismos reales o imaginados? R. Bodden sostiene:

The invalidity of the idea of objective existence necessitates the construction of completely new philosophies--if that were possible with a mind that is only the figment of another's imagination. This impasse can breed only suffering and frustration. 7

En un cuento de perfiles menos dramáticos Bioy Casares presenta una alternativa opuesta a la anterior. "Reverdecer" (GA, 123) cuenta la historia de un hombre que queda desolado por la muerte de su amante, Emilia: "se hallaba en

medio de una soledad tan extrema, sin nadie para compartir su dolor." (GA, 124) Sin embargo, el hombre no está tan solo como cree. En el cementerio, junto a la tumba de Emilia, conoce a otro hombre que había sido amante de Emilia cuando ella era muy joven. Los dos hombres hablan de la mujer amada y lo que cada uno conoce de ella les sirve mutuamente para enriquecer el propio recuerdo. La pervivencia de Emilia en el primer amante, trae una especie de consuelo al segundo:

Quería meditar sobre el descubrimiento de esa noche: porque otro la había querido, él no estaba solo, la memoria de Emilia se ensanchaba y más allá de la tumba continuaba el milagro de la vida. (GA, 127)

Aunque la alternativa presentada aquí no deja de ser dolorosa, por lo menos es más soportable. Con todo, queda sin solución el problema del conocimiento incompleto del amado. Solamente después de la pérdida se redondea la imagen del otro. En última instancia, la muerte, como el sueño, también es una revelación. Pero de allí no se recupera a nadie. De acuerdo a esta concepción, Bioy Casares insinúa que la vida no es sino un futil juego de decepciones llevado a cabo por individuos que, al intentar romper su soledad, son derrotados y quedan encerrados en un círculo aún más estrecho.

Como quedó señalado en el análisis de las novelas, Bioy Casares construye narraciones de tal manera que estructura, estilo y contenido se complementan para constituir un mensaje único. Una lectura de conjunto de los cuentos de Bioy Casares permite observar la recurrencia de recursos técnicos y estilísticos que el autor utiliza para subrayar tal o cual

rasgo.

De los dieciocho cuentos analizados en este capítulo, ocho son contados por un protagonista-narrador; cuatro están construídos como relatos enmarcados en primera persona, es decir que el "yo" protagonista de la acción (narrador-protagonista) le cuenta su historia a otro narrador ficticio (narrador-oyente); cinco son contados por un narrador omnisciente en tercera persona y uno sólo ("La sierva ajena") es un relato de doble marco en que la historia de X (Urbina) es contada por Y (Keller) a Z (narrador ficticio).

La preferencia de Bioy Casares por la narración en primera persona--que también se manifiesta en tres de sus cinco novelas--indica ante todo, su intención de establecer la menor distancia posible entre el lector y los sucesos narrador. La utilización de este recurso, además, permite que el autor se distancie de sus personajes e influya lo menos posible en las conclusiones del lector. La adopción de tal actitud responde más al interés de Bioy Casares por una clase--la clase media argentina--que por el "yo" individual. En efecto, el "yo" protagonista-narrador de sus cuentos es un tipo que funciona más como observador y comentarista de los hechos que como participante. En este sentido, la ironía --la apariencia de no decir lo que se está diciendo--es una función armónica de la intención del autor y juega un papel esencial tanto en el moldeado de los personajes como en las conclusiones del lector.

En general, se observa que el "yo" que Bioy Casares

presenta en sus cuentos casi uniformemente reune las siguientes características: es de clase media alta, educado, inteligente, con sensibilidad artística y gustos refinados. Al mismo tiempo, comparte los prejuicios, el snobismo y la frivolidad de los de su clase. Así, por ejemplo, en la mayoría de los cuentos los personajes viajan, con más frecuencia al extranjero que dentro del país; incluyen citas o palabras en latín: "non recito cuiquam nisi amicis" (HP, 104), en francés "me levanté de la confortable bergère" (HP, 105) o en italiano en su discurso "yo me considero un imbecile musicale."(GS, 73); pueden hablar de arte y literatura y desprecian todo lo que consideran socialmente inferior a ellos: "Todos recordarán un caso reciente: el de la muchacha que se comprometió, ante la irritada desaprobación de nuestro medio, con el más horrible de los industriales." (HP, 104-105)

Con maestría Bioy Casares pone en funcionamiento dos niveles de ironía a la vez. El "yo" protagonista constituye una representación irónica del burgués típico según lo ve Bioy Casares. Al mismo tiempo ese "yo" protagonista también hace comentarios irónicos sobre ciertas características de los de su propia clase. Por ejemplo, ridiculiza su anti-latinoamericismo: "uno de tantos derrotistas, que no creen en América y se embelesan con todo lo que viene de afuera" (HP, 107) o se burla de sus preocupaciones: "Mi marido es de ese tipo de hombres muy masculinos, buenos fisonomistas de mujeres, que jamás recuerdan una cara de hombre, porque no la ven." (LS, 17) Otras veces la burla va dirigida a las veleidades

literarias de los miembros de su clase:

Eso sí, tenía--para emplear una frase que hoy tal vez parezca audaz, pero que entonces andaba de boca en boca, porque la había acuñado un hombre valioso y querido, un maestro de la juventud, un crítico de arte, una pluma de primera--tenía, repito, sentido del color. (HP, 103-104)

Este "yo" versatil e inteligente, irónico y escéptico parecería ser el menos susceptible al fracaso. Sin embargo, Bioy Casares somete a sus personajes al ridículo del fracaso precisamente porque a través de la ironía pone al descubierto sus lados más vulnerables. En este sentido, se destacan los protagonistas masculinos de los cuentos de la primera sección de este capítulo. A través de ellos Bioy Casares subraya la fatuidad y vanidad donjuanesca con que encaran sus conquistas amorosas, lo que los hace más vulnerables al fracaso. Los recuentos de las conquistas, por lo general, están plagados de consideraciones sobre su propia apariencia y la impresión que causan:

Apenas llegamos ofrecí un whiskie, un álbum de discos, abrí el fonógrafo y escapé al baño. Lávé manos, dientes, cara, nuca; me empapé en agua de colonia, y sólo por cortedad no me desnudé, para volver a escena envuelto en un leve y amplio robe-de-chambre, con mangas como alas y con dragones colorados en fondo negro. Mi perfecta complacencia quedó empañada por un recuerdo inoportuno: el de esa tradicional queja femenina contra los hombres que huelen a dentífrico. (GS, 93)

Constantemente se percibe la ambivalencia que hace de estos personajes más observadores que actores de la situación. Y entonces el fracaso que corona la aventura los toma más por sorpresa. El éxito pasajero de sus conquistas, entonces, queda relativizado no sólo por el uso repetido del

relato en primera persona, sino también por la atmósfera de snobismo y frivolidad en que se mueven estos personajes. La elección de un lenguaje deliberadamente rebuscado y aparatoso, propio de conocedores, provee una apoyatura fundamental para establecer relatos en los que el héroe-conocedor va a resultar perdedor.

NOTAS

¹En 1972 Emecé publicó dos antologías de cuentos de Bioy Casares que llevan por título, Historias de amor e Historias fantásticas respectivamente. En ellas se reunen cuentos publicados en volúmenes anteriores con la excepción de "El jardín de los sueños" y "Una puerta se abre," ambos en Historias de amor y "La pasajera de primera clase" en Historias fantásticas.

²Enrique Pezzoni, Prólogo a Adversos Milagros (Caracas: Monte Ávila, 1969), pág. 8.

³Para una lista completa de los cuentos de Bioy Casares véase el Apéndice.

⁴"Una guerra perdida" apareció publicado en Hispamérica, Año I, Núm. 1, 1972, págs. 77-79.

⁵Aunque por su longitud la obra constituye en realidad una novela corta, por su afinidad temática con los cuentos analizados en este capítulo, creemos más conveniente su inclusión aquí.

⁶Una suposición similar guía la idea de Dormir al sol, verbigracia, que las características intrínsecas de una persona se pueden manifestar separadamente en otras.

⁷Rodney V. Bodden, p. 91.

CAPÍTULO V

CONCLUSIÓN

La obra de Bioy Casares expande su concepción de la realidad: "El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos a la manera de las muñecas rusas." (GA, 37) Esta certeza provee una base coherente para sus narraciones desde las cuales el autor explora la realidad y denuncia sus grietas, falacias y contradicciones.

Si el mundo realmente fuera "inacabable" y compuesto de infinitos estratos superpuestos, Bioy Casares considera que el hombre establece y desarrolla su vida en el más superficial: el que llamamos "realidad." Para poder subsistir en este ámbito el hombre ha utilizado la razón como instrumento ordenador. Pero Bioy Casares ve en ese ordenamiento una parcelación empobrecedora. La interpretación que hace el hombre de la realidad también está limitada al basarse en pautas racionales. Bioy Casares desconfía de la razón porque ve en ella una constante fuente de frustraciones y decepciones que llevan al hombre a variadas formas de fracaso.

En su obra narrativa Bioy Casares explora la condición de la existencia humana y señala aquellas instancias en que el hombre entra en crisis con su medio o con los demás. En otras palabras, las narraciones de Bioy Casares siempre

apuntan a aquellas áreas de la vida humana en que la razón cesa de proveer de respuestas satisfactorias y deja al hombre inerme y alienado de sí mismo.

Según Bioy Casares los desajustes entre el hombre y el mundo exterior se producen no por fallas en el mundo sino en el hombre mismo. De aquí que sus personajes se obstinen en ser lógicos y racionales y cualquier aspecto de sus vidas que no lleve el sello de la razón los escandaliza.

En sus obras Bioy Casares no ofrece soluciones directas sino que sugiere que el sistema racional empleado por el hombre es imperfecto y que, tarde o temprano, lo conduce a la caída. Una alternativa que ofrece el autor es la de la aceptación de una toma de posición diferente que le diera cabida a la fantasía. Esta, sugiere Bioy Casares, proveería de una visión totalizante de la realidad y daría cuenta de fenómenos que la razón no puede explicar. De esta manera, la vida del hombre se vería enriquecida puesto que en ella tendrían cabida el mundo de los sueños, los fenómenos sobrenaturales, los fenómenos telepáticos, los cambios de personalidad y los logros de ciertas áreas inexploradas de las ciencias.

Pero ocurre que el hombre común no está preparado para integrar a su vida lo no-racional. Por lo tanto, la visión que le ofrece la fantasía--una explicación de lo inexplicable--resulta insoportable no solamente porque entra en conflicto con las pautas racionales que rigen su vida, sino porque subrayan las falacias de esas pautas contra un fondo de descepción. Los relatos de Bioy Casares muestran ese

conflicto y las consecuencias catastróficas que le traen al hombre.

Para Bioy Casares los sentidos también son fuente de decepción porque la información que suministran al hombre lo limitan a que tenga un conocimiento tan sólo parcial de la realidad. Esta idea se ilustra con eficacia a través de la metáfora de las islas. En sus dos novelas insulares--La invención de Morel y Plan de evasión--la escenografía refuerza metafóricamente las consecuencias de las acciones narrativas. El aislamiento físico de las islas queda traspuesto al plano de las experiencias de los personajes que se ven forzados a actuar de acuerdo a la información que registran sus sentidos. Pero éstos, indica Bioy Casares, son engañosos pues muestran solamente una parte de la realidad, aquélla que por más conocida presenta menos peligros. Las narraciones de Bioy Casares muestran las aberraciones de nuestros sistemas racional y sensorial, y mediante la introducción de lo fantástico, realzan los fracasos a que conducen al hombre.

Por eso es que la narrativa de Bioy Casares sacude al lector porque cuestiona la validez de las barreras que separan lo real de lo no real. Esto le hace dudar de la solidez de su existencia y, desde luego, produce una gran angustia. Al mismo tiempo, al poner el acento sobre la ineficacia del intelecto y señalar la imperfección de nuestro sistema de conocimiento, se subraya la naturaleza insular del hombre. Para Bioy Casares cada hombre es como una isla, condenado al aislamiento y la soledad debido a su perspectiva parcial, o

9

in s u l a r de la realidad.

Una de las áreas del quehacer humano más afectadas por esta ceguera del hombre es la de las relaciones personales, en particular, las relaciones amorosas. Para Bioy Casares el amor no es más que un mero juego de engaños: "Para que no se descubra que todo es un poco ridículo, la complacida es una ley de juego en el amor." (GA, 112)

La aceptación de esa ley de juego conduce a los amantes por caminos divergentes porque en su raíz está la admisión de pautas sociales estereotipadas. Estas, indefectiblemente, hacen inútil la comunicación porque distorsionan el mensaje para hacerlo aceptable según un código establecido por la clase. De allí que la mayor parte de los relatos de amor de Bioy Casares, fantásticos o no, subrayen la superficialidad, los vicios y defectos de la burguesía argentina, porque en ella el autor ve la suma de esos defectos. Por lo mismo, la mayoría de estos relatos son protagonizados por un "yo" anónimo que es representante y víctima de esa clase.

Los fracasos de este "yo" superficial y engreído sirven para ilustrar unas de las premisas que nutren la narrativa de Bioy Casares, a saber, la ineficacia de todo el repertorio de recursos que emplea el hombre para comunicarse con los demás y para establecer relaciones permanentes o significativas. Por eso la ironía se convierte en factor fundamental del armazón de sus relatos puesto que enfatiza la disparidad de conocimiento y la quiebra de la comunicación.

A veces Bioy Casares adopta otra modalidad narrativa

y el "yo" aburguesado de sus cuentos da paso a protagonistas sin ínfulas de sofisticación intelectual, como en sus tres novelas porteñas. A pesar del cambio de ambiente, estos personajes también están asediados por los mismos fantasmas que asedian a los otros. El protagonista de El sueño de los héroes es víctima de un principio social: el valor del coraje. Para probar su valentía se entrega ciegamente a su destino. Cuando muere en un duelo a cuchillo presenciamos el cumplimiento de una profecía. Esto constituye el comentario negativo de Bioy Casares sobre un sistema de valores basado en lo instintivo.

En Diario de la guerra del cerdo y Dormir al sol Bioy Casares analiza la parte animal de la existencia. En las dos novelas se destaca la incapacidad del hombre para escapar de la cárcel del cuerpo y, por lo tanto, se niega la posibilidad de que nuestra esencia se manifieste plenamente, independiente del cuerpo. La sujeción a lo corporal representa otra manifestación de la soledad ya que el cuerpo levanta una barrera infranqueable que nos separa de los demás. Además, puesto que el cuerpo es nuestra parte temporal y estamos sujetos a él, no hay manera de que podamos burlar al tiempo y a la muerte.

En síntesis, a través de su obra Bioy Casares explora la futilidad que permea todos los niveles de la existencia humana y subraya las limitaciones con que el hombre se enfrenta a una realidad de naturaleza caótica que lo condena a los desencuentros, la soledad y la muerte.

APÉNDICE

APÉNDICE

LOS CUENTOS DE ADOLFO BIOY CASARES

Volúmenes de cuentos

17 disparos contra lo porvenir

"Mañana va a pasar algo" - "El suicida" - "Gesticulando sobre el envío muerto" - "Ícaro Astul" - "Alegria de amar" - "Contraste" - "Caído del catre" - "Amoríos con mucamas" - "Mi aventura de la calle corta" - "Vida esta" - "Farra" - "La tarde que murió Irigoyen" - "El redentor" - "Nanga Pichanga (Moral práctica para niña de trenzas)" - "Sin alivio" - "Otra historia de la montaña mágica"

Caos (1934)

"Claridad y sombra" - "Caos" - "Un muchacho fuerte" - "Un puñal en el sueño" - "Un día extraño" - "La duda en el espacio" - "Historia del hombre que se asomó a la nada" - "El prisionero y su fuga" - "La nueva Minerva" - "Camino inútil" "La sonrisa indecisa" - "Esto es un monstruo, señores: Yo"

La estatua casera (1936)

El libro se compone de fragmentos y de los siguientes cuentos breves: "El hermano de la Nonata" - "Nicolás Marabuto" - "Locus" - "Sueño" - "Una plaza y dos parques" - "La suerte del símbolo" - "Himno" (Poema)

Luis Greve, muerto (1937)

"Luis Greve, muerto" - "La fotografía perdida" - "Catársis"
 "Promesa" - "El fugitivo del asilo de huérfanos" - "Retorno
 a la ciudad" - "La búsqueda" - "La costurera María Marmelu-
 za" - "Alejamiento" - "Secuestros de abril" - "El azúcar y
 los muertos" - "Los novios en tarjetas postales" - "Como
 perdí la vista" - "Incesantes naves" - "El almacenero y el
 misterio" - "Intemperie" - "El cuarto de abajo de la esca-
 lera" - "Peter Maquiavelo" - "Fotografía de una desconoci-
 da" - "Coro de todas las cosas del día" - "El desertor"
 "Compás"

La trama celeste (1948)

"En memoria de Paulina" - "De los reyes futuros" - "El ído-
 lo" - "La trama celeste" - "El otro laberinto" - "El perju-
 río de la nieve"

Guirnalda con amores (1959)

El libro se compone de fragmentos y de los siguientes cuen-
 tos: "Encrucijada" - "Una aventura" - "Todos los hombres
 son iguales" - "Todas las mujeres son iguales" - "Triste
 historia del verdulero Delgado" - "Un sueño" - "Los regre-
 sos" - "Reverdecer" - "Mito de Orfeo y Eurídice" - "Casano-
 va secreto" - "Moscas y arañas" - "Historia romana" - "Re-
 cuerdo de las sierras" - "Poema final" (poema)

Historia prodigiosa (1961)

"Historia prodigiosa" - "Clave para un amor" - "Homenaje a
 Francisco Almeyra" - "La sierva ajena" - "De los dos lados"

"Las vísperas de Fausto"

El lado de la sombra (1962)

"El lado de la sombra" - "La obra" - "Carta sobre Emilia"
 "El calamar opta por su tinta" - "Un viaje o El mago inmortal" - "Un león en el bosque de Palermo" - "Cavar un foso"
 "Paradigma" - "Cuervo y paloma del doctor Sebastián Darrés"
 "Los afanes"

El gran serafín (1967)

"El gran serafín" - "Confidencias de un lobo" - "Ad porcos"
 "El don supremo" - "La tarde de un fauno" - "Los milagros
 no se recuperan" - "El solar" - "Las caras de la verdad"
 "El atajo" - "Un perro que se llamaba Dos"

Antologías

Adolfo Bioy Casares (1963) Estudio y selección de Ofelia Kovacci

"La invención de Morel" (fragmento) - "En memoria de Paulina" - "Homenaje a Francisco Almeyra" - "El sueño de los héroes" (fragmento) - "Encrucijada" - "Guirnalda con amores"
 (Libro IV - Fragmentos)

Adversos milagros (1969) Prólogo y selección de Enrique Pezzoni

"La invención de Morel" (fragmento) - "En memoria de Paulina" - "El perjurio de la nieve" - "Homenaje a Francisco Almeyra" - "El sueño de los héroes" (fragmento) - "Una aventura" - "Carta sobre Emilia" - "Confidencias de un lobo"

"Fragmentos" (de Guirnalda con amores)

Historias de amor (1972)

"Encrucijada" - "Todos los hombres son iguales" - "Todas las mujeres son iguales" - "Reverdecer" - "Casanova secreto"
"Historia romana" - "Una aventura" - "Recuerdo de las sierras" - "Paradigma" - "La obra" - "Carta sobre Emilia"
"Cavar un foso" - "Confidencias de un lobo" - "Ad porcos"
"El don supremo" - "La tarde de un fauno" - "El jardín de los sueños" - "Una puerta se abre"

Historias fantásticas (1972)

"En memoria de Paulina" - "La trama celeste" - "El perjurio de la nieve" - "Historia prodigiosa" - "La sierva ajena"
"Moscas y arañas" - "El lado de la sombra" - "Un león en el bosque de Palermo" - "El calamar opta por su tinta" - "Los afanes" - "El gran serafín" - "Los milagros no se recuperan"
"El atajo" - "La pasajera de primera clase"

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS CONSULTADAS

General

Alazraki, Jaime. La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Alegría, Fernando. Breve historia de la novela hispanoamericana. México: Ediciones de Andrea, 1959.

_____. Historia de la novela hispanoamericana. 3^a ed. México: Ediciones de Andrea, 1966.

Anderson-Imbert, Enrique. "'Literatura fantástica,' 'realismo mágico,' y 'lo real maravilloso.'" Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).

_____. Historia de la literatura hispanoamericana. 2 vols. 5^a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Baquero Goyanes, Mariano. Qué es la novela. Buenos Aires: Editorial Columba, 1961.

Barrenechea, Ana M. y Speratti Piñero, Emma S. La literatura fantástica en Argentina. México: Imprenta Universitaria, 1957.

Barrenechea, Ana M. La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Becco, Horacio Jorge. Fuentes para el estudio de la literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

_____. Fuentes para el estudio de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Bello, Luis Mario. "El 'boom' latinoamericano según Bioy Casares." La Nación (Buenos Aires), 19 de mayo de 1973.

Bonet, Carmelo. "La novela." Historia de la literatura argentina IV. Dirigida por Rafael A. Arrieta. Buenos Aires: Editorial Peuser, 1959.

Booth, Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

Carpentier, Alejo. Guerra del tiempo. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1969.

_____. El reino de este mundo. 3^a ed. México: Compañía General de Ediciones, 1969.

Castex, Pierre-Georges, Le conte fantastique en France. Paris: Librairie José Corti, 1951.

Cócaro, Nicolás, ed. Cuentos fantásticos argentinos. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

Cortázar, Julio. "Irracionalismo y eficacia." Realidad, VI Núms. 17-18 (diciembre de 1949), 250-259.

_____. "Notas sobre la novela contemporánea." Realidad, III, Núm. 8 (marzo-abril de 1948), 240-246.

_____. "Situación de la novela. Cuadernos Americanos, IX, Núm. 4 (julio-agosto de 1950), 223-243.

Cox, Arthur Jean. "The Boredom of Fantasy." Riverside Quarterly, I (1964-1965), 26.

Dellepiane, Angela. "La novela argentina desde 1950 a 1965." Revista Iberoamericana, XXXIV (1968), 237-282.

Douglas, Wallace W. "The Meanings of 'Myth' in Modern Criticism." Modern Philology L, N° 4 (May, 1953), 232-242.

Earle, Peter G. "Muerte y transfiguración del realismo mágico." Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).

Flores, Ángel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." Hispania, XXXVIII (1955), 187-201.

Fox, Arturo A. "Realismo mágico: algunas consideraciones formales sobre su concepto." Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).

García, Germán. La novela argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952.

Ghiano, Juan Carlos. Constantes de la literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Raigal, 1953.

_____. La novela argentina contemporánea 1940-1960. Buenos Aires: Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. [No se indica la fecha de publicación].

_____. Testimonio de la novela argentina. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.

Goić, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana. Valparíso: Ediciones Universitarias de Valparíso, 1972.

González, Manuel Pedro. "Leopoldo Marechal y la novela fantástica." Cuadernos Americanos, II, Núm. 152 (1967), 200-206.

Gregorich, Luis. "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia." Capítulo: historia de la literatura argentina, Fascículo 51. Buenos Aires, 1968.

Leal, Luis. "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana." Cuadernos Americanos, IV, Núm. 153 (1967), 230-235.

Loveluck, Juan. "Notas sobre la novela hispanoamericana actual." Hispania, XLVIII, Núm 2 (mayo de 1965), 220-225.

Loveluck, Juan et. al. La novela hispano-americana. 4^a ed. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

Manguel, Alberto, ed. Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1973.

Martínez, Nelly Z. "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea." Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).

Mena, Lucía Inés. "Fantasía y realismo mágico." Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).

Menton, Seymour. "In Search of a Nation. The Twentieth-century Spanish American Novel." Hispania, XXXVIII, Núm. 4 (1955), 432-442.

Pla, Roger. "Los contemporáneos." Capítulo: la historia de la literatura argentina, Fascículo 3. Buenos Aires, 1967.

Prieto, Adolfo. Diccionario básico de la literatura argentina. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Rest, Jaime. La novela tradicional. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Rodríguez Monegal, Emir. Narradores de esta América. 2 vols. Montevideo/Buenos Aires: Editorial Alfa, 1969-1974.

_____. "Borges: Una teoría de la literatura fantástica." Revista Iberoamericana, Núm. 95 (abril-junio de 1976), págs. 177-189.

Schneider, Marcel. La littérature fantastique en France. Paris: Fayard, 1964.

Scholes, Robert y Kellogg, Robert. The Nature of Narrative. New York: Oxford University Press, 1966.

Schwartz, Kessel. A New History of Spanish-American Fiction. 2 vols. Florida: University of Miami Press, 1972.

Scott, Wilbur, ed. Five Approaches of Literary Criticism. New York: Collier Books, 1962.

Soto, Luis Emilio. "El cuento." Historia de la literatura argentina IV. Dirigida por Rafael A. Arrieta. Buenos Aires: Editorial Peuser, 1959.

Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Trad. por Silvia Delpy. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

Torres-Ríoseco, Arturo. Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. 7^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.

Trevia Paz, Susana. Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1966.

Vax, Louis. La séduction de l'étrange. Paris: Presse Universitaires de France, 1965.

- Yahni, Roberto, ed. 70 años de narrativa argentina: 1900-1970. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- Wellek, René y Warren, Austin. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1956.
- Zapata, Celia. "Realismo mágico o cuento fantástico." Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).
- Zum Felde, Alberto. Índice crítico de la literatura hispanoamericana. 2 vols. México: Guaranía, 1954-1959.
- Bioy Casares, Adolfo
- Textos:
- Bioy Casares, Adolfo. Adversos milagros. Prólogo y selección de Enrique Pezzoni. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- _____. Breve diccionario del argentino exquisito. (Con el seudónimo Javier Miranda). Buenos Aires: Barros Merino, 1971.
- _____. Caos. Buenos Aires: Viau y Zona, 1934.
- _____. "Cécile o las perplejidades de la conducta." Reseña de Cécile, de Benjamin Constant. La Nación (Buenos Aires), 15 de julio de 1951.
- _____. "Desagravio a Borges." Sur, Núm. 94 (julio de 1942), pág. 22.
- _____. "De un cuaderno de apuntes" y "Traducción de la Oda V del Libro I, de Horacio." Sur, Núms. 192-194 (octubre-diciembre de 1950), págs. 277-281.
- _____. Diario de la guerra del cerdo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.
- _____. 17 disparos contra lo porvenir. (Con el seudónimo Martín Sacastrú). Buenos Aires: Tor, 1933.
- _____. Dormir al sol. Buenos Aires: Emecé Editores, 1973.
- _____. "Elogio de Wells." Los Anales de Buenos Aires, Año I, Núm. 9 (septiembre de 1946), pág. 6.

Bioy Casares, Adolfo. Estudio preliminar a "Ensayistas ingleses." Selección de Ricardo Baeza. Clásicos Jackson XV. Buenos Aires: Editorial Jackson, 1953.

_____. La estatua casera. Buenos Aires: Ediciones Jacarandá, 1936.

_____. El gran serafín. Buenos Aires: Emecé Editores, 1967.

_____. "Una guerra perdida." Hispamérica, Año I, Núm. 1 (1972), págs. 77-79.

_____. Guirnalda con amores. Buenos Aires: Emecé Editores, 1959.

_____. Historias de amor. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.

_____. Historias fantásticas. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.

_____. Historia prodigiosa. 2^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1961.

_____. La invención de Morel. 5^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

_____. El lado de la sombra. Buenos Aires: Emecé Editores, 1962.

_____. Luis Greve, muerto. Buenos Aires: Editorial Destiempo, 1937.

_____. Memoria sobre la pampa y los gauchos. Buenos Aires: Sur, 1970.

_____. La nueva tormenta o La vida múltiple de Juan Ruteno. Buenos Aires: Editorial Destiempo, 1935.

_____. "Un nuevo surco." Crisis (Buenos Aires), Año I, Núm. 9 (enero de 1974), págs. 44-47.

_____. La otra aventura. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1968.

_____. Plan de evasión. 2^a ed. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1974 [Con nota preliminar y notas de Alberto Manguel].

_____. Prólogo. Buenos Aires: ed. Biblos, 1929.

Bioy Casares, Adolfo. Prólogo a La Celestina de Fernando de Rojas. Colección Clásicos Castellanos. Buenos Aires: Editorial Estrada, 1949.

. Prólogo para una edición de La novia del hereje de Vicente Fidel López. La Biblioteca (Buenos Aires), 2^a ép., IX, Núm. 3, 1958.

. Reseña de Aspects of Love, de David Garnett. La Nación (Buenos Aires), 8 de julio de 1956.

. Reseña de Background with Chorus, de Frank Swinnerton. La Nación (Buenos Aires), 9 de diciembre de 1956.

. Reseña de La caída, de Beatriz Guido. Sur, Núm. 243, noviembre-diciembre de 1956, págs. 82-83.

. Reseña de Un certain sourire, de Françoise Sagan. La Nación (Buenos Aires), 10 de junio de 1956.

. Reseña de Encyclopédie de la Pléiade: Histoire des Littératures, I. La Nación (Buenos Aires), 12 de agosto de 1956.

. Reseña de "El jardín de los senderos que se bifurcan," de Jorge Luis Borges. Sur, Núm. 92, mayo de 1942, págs. 60-65.

. Reseña de "El jardín de los senderos que se bifurcan," de Jorge Luis Borges. Centro de Editoriales Argentinas, I, Núm. 4, 1943, 17-18.

. Reseña de Journal littéraire, 1910-1912, de Paul Leautaud. La Nación (Buenos Aires), 4 de noviembre de 1956.

. Reseña de La litera fantástica, de Rudyard Kipling. Sur, Núm. 95, 1942, págs. 80-81.

. Reseña de The Letters of George Santayana, Daniel Cory, ed. La Nación (Buenos Aires), 26 de agosto de 1956.

. Reseña de Le malfaiteur, de Julien Green. La Nación (Buenos Aires), 9 de septiembre de 1956.

. Reseña de A Perfect Woman, de L. P. Hartley. La Nación (Buenos Aires), 27 de mayo de 1956.

Bioy Casares, Adolfo. Reseña de Rudyard Kipling. His Life and Work, de Charles Carrington. La Nación (Buenos Aires), 7 de octubre de 1956.

. Reseña de The Scrolls from the Dead Sea, de Edmund Wilson. La Nación (Buenos Aires), 17 de junio de 1956.

. Reseña de The Silk Stocking Murders, de Anthony Berkeley. Sur, Núm. 94, 1942, pág. 96.

. Reseña de The Spirit of Chinese Poetry, de V. W. W. S. Purcell. Sur, Núm. 68, 1941, págs. 76-80.

. Reseña de The Wise Man from the West, de Vincent Cronin. La Nación (Buenos Aires), 22 de julio de 1956.

. El sueño de los héroes. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1954.

. La trama celeste. 3^a ed. Buenos Aires: Sur, 1970.

. "Yo y mi cara." Retratos y autorretratos de Sara Facio y Alicia D'Amico. Buenos Aires: ediciones Crisis, 1973.

Crítica:

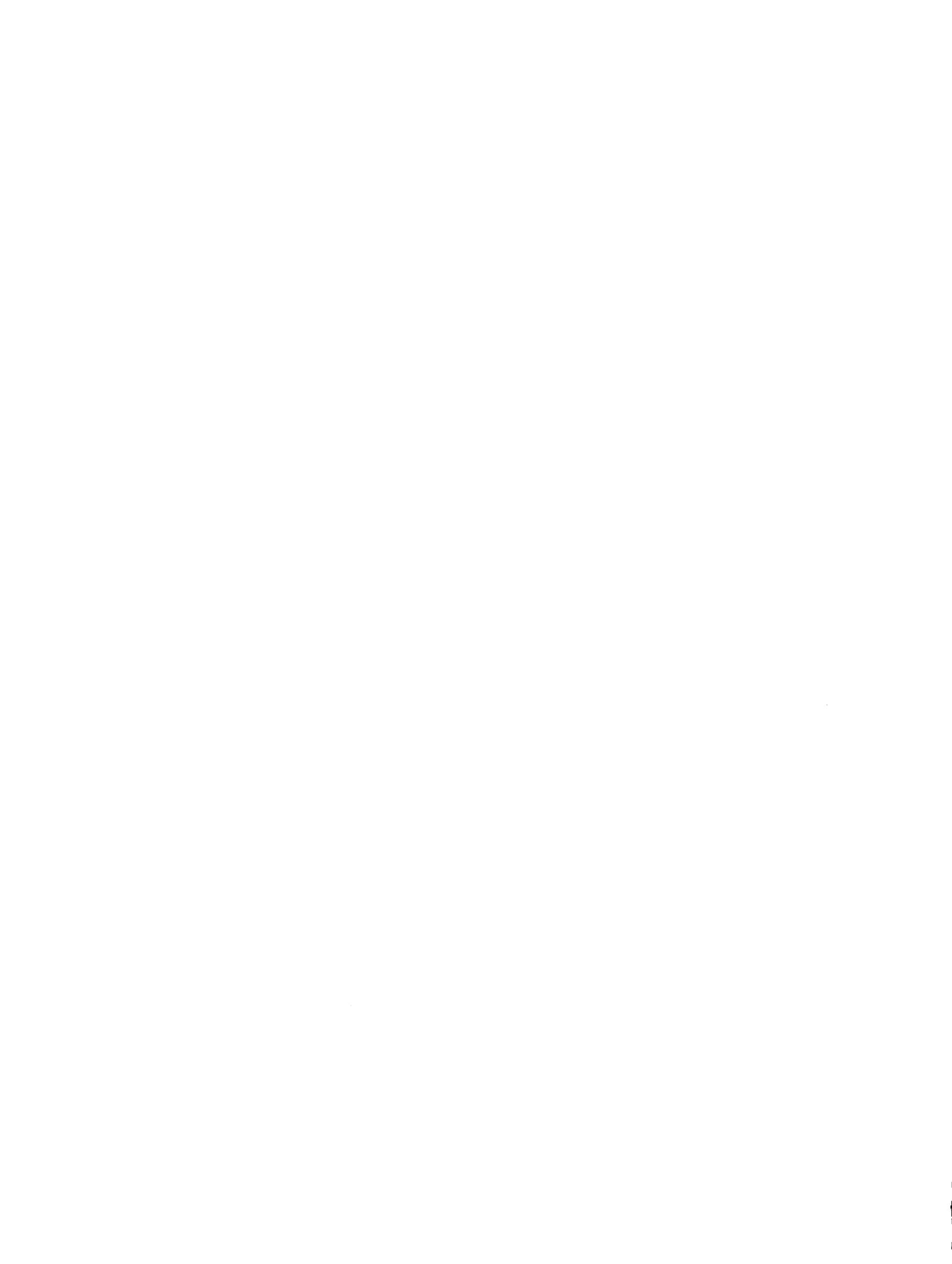
Alazraki, Jaime. "Las Crónicas de Don Bustos Domecq." Revisa Iberoamericana, Año XXXVI (1970), págs. 87-93.

Allen, Richard F. "El amor y lo fantástico como temas de dos libros de Adolfo Bioy Casares." Boletín Cultural y Bibliográfico (Bogotá), XI, Núm. 3 (1968), 149-157.

Amette, Jacques-Pierre. "Un drôle de pays." Reseña de Diario de la guerra del cerdo de Adolfo Bioy Casares. Le Point (Paris), Num. 47, 13 Août 1973, [No se indica número de página].

Baptiste, Hélène. "Análisis estructural comparado de tres novelas." Los personajes de Sabato. Introducción y selección de Helmy F. Giacoman. Buenos Aires: Emecé Editores, 1972.

"Bioy Casares, Adolfo." Contemporary Authors Vols. 29-32. Detroit: Yale Research Co., 1972.



"Bioy Casares: La cesación de la magia." Los libros (Buenos Aires), Núm. 3 (septiembre de 1969), págs. 16-17.

"Bioy Casares: El hombre que fue jueves." Confirmado (Buenos Aires), 20 de octubre de 1966, págs. 54-58.

"Bioy Casares, Adolfo." Who's Who in the World. Chicago: Who's Who Inc., 1971.

Bonomini, Ángel. "Bioy Casares: Un nuevo escritor." Panorama (Buenos Aires), 21 de octubre de 1969, págs. 68-69.

Borello, Rodolfo. "Bibliografía sobre Adolfo Bioy Casares." Revista Iberoamericana, Núm. 91 (abril-junio de 1975), págs. 367-368.

Borges, Jorge Luis. "Observación final." Sur, Núm. 92 (mayo de 1942), págs. 72-73.

_____. Prólogo a La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares. 5^a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1969.

_____. Reseña de La estatua casera, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 18, marzo de 1936, págs. 85-86.

_____. Reseña de Luis Greve, muerto, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 39, diciembre de 1937, págs. 85-86.

_____. Reseña de Le roman policier, de Roger Caillois. Sur, Núm. 91, abril de 1942, págs. 56-57.

Borinsky, Alicia. "Adolfo Bioy Casares-1975." Modern Language Notes, 91, Núm. 2 (marzo de 1976), 356-359.

_____. "Dormir al sol" de Adolfo Bioy Casares." Revista Iberoamericana, Núm. 91 (abril-junio de 1975), págs. 249-251.

_____. "Plan de evasión de Adolfo Bioy Casares: la representación de la representación." Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. (ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975).

Bory, Jean-Louis. "Un Argentin proclame: 'La vérité d'abord, l'amour ensuite.' Reseña de Histórias de amor, de Adolfo Bioy Casares. Paris Match, 15 Mars 1971. [No se indica número de página].

- Bosco, María Angélica. "Preguntas a Adolfo Bioy Casares." La Nación (Buenos Aires), enero de 1971.
- Briante, Miguel. "Bioy Casares: la trama de vivir." Primera Plana (Buenos Aires), Núm. 420, 16 de noviembre de 1971, págs. 18-24.
- _____. "La desesperación de la oscuridad." Confirmado (Buenos Aires), 3 de diciembre de 1969, pág. 44.
- Campos, Jorge. "Las invenciones razonadas de Bioy Casares." Insula, Núm. 364 (marzo de 1976), pág. 11.
- Carrouges, Michel. "L'invention de Morel, par Adolfo Bioy Casares." Reseña. Monde Nouveau Paru (Paris), Num. 67, 1953, pags. 101-102.
- _____. "Les mondes insolites." Preuves (Paris), Num. 23 (Janvier 1953). [No se indica número de páginas].
- Castagnino, Raúl H. "Otros caminos de la estilística." Humanidades (La Plata), XXXVI (1960), 123-148.
- Claros Lafuente, Jorge. "Entrevista a Bioy Casares." Buenos Aires, 1972. [Sin publicar].
- Correas de Zapata, Celia. "Adolfo Bioy Casares, Historias de amor." Reseña. Revista Iberoamericana, Núm. 89, octubre-diciembre de 1974, págs. 712-713.
- "El costo de la vida." Periscopio (Buenos Aires), 16 de diciembre de 1969, pág. 52.
- Cozarinsky, Eduardo. Reseña de Guirnalda con amores, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 261, noviembre-diciembre de 1959, págs. 50-52.
- Crespo, Julio. "Bioy Casares y El lado de la sombra." Reseña. Señales (Buenos Aires), Núm. 143, verano de 1963-1964, pág. 36.
- Cúneo, Dardo. "Presencia de la imaginación con Adolfo Bioy Casares." Cuadernos Americanos, Núm. 4 (1946), págs. 291-293.
- Eandi, Héctor. Reseña de El sueño de los héroes, de Adolfo Bioy Casares. Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino, Núm. 9, julio-agosto de 1965, págs. 5-7.
- E. J. M. [Miguel D. Etchebarne]. "Historia de un desaparecido." La Nación (Buenos Aires), 4 de octubre de 1959.

Futoransky, Luisa. "Una conversación con Adolfo Bioy Casares." Cuaderno Cultural (Madrid), Núm. 11 (1969), págs. 91-96.

Gallagher, D. P. Modern Latin American Literature. New York: Oxford University Press, 1973.

_____. "The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares." Paper presented at the Annual Conference of the Society for Latin American Studies held in April 1972. [Sin publicar].

Ghiano, Juan Carlos. "Dos cuentistas extraños: Bioy Casares y Gloria Alcorta." Ficción (Buenos Aires), Núm. 11 (enero-febrero de 1958), págs. 163-166.

Giménez Zapiola, Emilio. "El escritor, sus demonios y sus ángeles." Gente (Buenos Aires), 25 de noviembre de 1971, págs. 58-60.

González Lanuza, Eduardo. Reseña de Antología de la literatura fantástica, J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, editores. Sur, Núm. 81, junio de 1941, págs. 78-80.

_____. Reseña de Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares. La Nación (Buenos Aires), 7 de diciembre de 1969.

_____. Reseña de La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 70, diciembre de 1940, págs. 159-161.

Guirand, F. "Greek Mythology." New Larousse Encyclopedia of Mythology. 2nd ed., pp. 85-198.

Jitrik, Noé. Reseña de Historia prodigiosa, de Adolfo Bioy Casares. Lyra (Buenos Aires), Año 20, Núms. 186-188. [No se indica número de páginas].

Juin, Hubert. "Différentes éducations sentimentales." Les Lettres Françaises (Paris), 12 May 1971, pag. 25.

_____. "Un machinerie énigmatique." Les Lettres Françaises (Paris), Avril 1972, pag. 28.

Kovacci, Ofelia. Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Kovacci, Ofelia. Espacio y tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1963.

Labarthe, André S. y Rivette, Jacques. "Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet." Cahiers du Cinéma (Paris), XXI, Num. 123, 1-21.

"Han sido adjudicados los premios nacionales de literatura de ficción." La Prensa (Buenos Aires), 25 de agosto de 1970.

Loprete, Carlos A. Reseña de Cuentos breves y extraordinarios, Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares editores. Ficción (Buenos Aires), Núm. 3, septiembre-octubre de 1956, págs. 171-172.

Loubet, Jorgelina. "Las máquinas célibes y La invención de Morel." La Nación (Buenos Aires), 1976. [No se indica la fecha exacta].

Louit, Robert. "Plan d'évasion." Reseña. Le Magazine Littéraire (Paris), Avril 1972, págs. 33-3⁴.

Mac Adam, Alfred J. "El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares." Revista Iberoamericana, Año XXXVII, Núm. 75 (1971), págs. 357-374.

Maldavsky, David. "Un enfoque semiótico de la narrativa de Adolfo Bioy Casares." Caravelle (Toulouse), Num. 19 (1972), págs. 59-77.

Mallea Abarca, Enrique. "Un libro de Adolfo Bioy Casares: Luis Greve, muerto." Reseña. Capítulo (Buenos Aires), Núm. 3, enero de 1938, págs. 44-46.

Martínez, J. L. "Una novela fantástica en Hispanoamérica." Cuadernos Americanos, Núm. 2 (1942), págs. 223-225.

Mastronardi, Carlos. "B. Suárez Lynch: Un modelo para la muerte." Reseña. Sur, Núm. 146, diciembre de 1946, págs. 96-99.

_____. Reseña de La trama celeste, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 179, septiembre de 1949, págs. 72-75.

Molloj, Silvia. "Isidro Parodi, varios problemas para el traductor." Sur, Núm. 312 (mayo-junio de 1968), págs. 71-74.

de Olazo, Ezequiel. "Revolución con chancho rengo." Reseña de Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares. Panorama (B. Aires), 25 de noviembre de 1969, págs. 48-49.

Pagés Larraya, Antonio. "Fantasía y prodigo." La Prensa (Buenos Aires), 24 de septiembre de 1961.

Paley de Francescato, Martha. "Adolfo Bioy Casares. Entrevista." Hispamérica, Año III, Núm. 9 (1975), págs. 75-81.

Paz, Octavio. Corriente alterna. México: Siglo XXI, 1967.

Pérez de Ayala, Ramón. La pata de la raposa. 4^a ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1966.

Pezzoni, Enrique. "Adolfo Bioy Casares." Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

_____. "El diario de la guerra." Reseña de Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares. Los libros (Buenos Aires), Año I, Núm. 7, enero-febrero de 1970, pág. 4.

_____. Prólogo de Adversos milagros de Adolfo Bioy Casares. Caracas: Monte Ávila, 1969.

Pichon Rivière, Marcelo. "Adolfo Bioy Casares: 'yo necesito la tormenta!'" Crisis (Buenos Aires), Año I, Núm. 9 (enero de 1974), págs. 40-43.

_____. "Bioy Casares: Historia prodigiosa." Reseña. Panorama (Buenos Aires), 11 de octubre de 1973, págs. 40-41.

_____. "El calamar opta por su tinta." Reseña de Historias fantásticas, de Adolfo Bioy Casares. Panorama (Buenos Aires), 28 de marzo de 1972, pág. 64.

_____. "La invención de Bioy Casares." Reseña de Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares. Panorama (Buenos Aires), 1973. [No se indica número de página ni fecha exacta].

Piovene, Guido. Prefazione a L'Invenzione di Morel. Milano: Valentino Bompiani, 1966.

Puig Zaldívar, Raquel. "Bibliografía de y sobre Adolfo Bioy Casares." Revista Iberoamericana, Núm. 86 (enero-marzo de 1974), págs. 173-178.

"La realidad alucinada." Análisis (Buenos Aires), 30 de diciembre de 1969 al 5 de enero de 1970, pág. 44.

"Reportaje a Adolfo Bioy Casares." El Búho (Buenos Aires), Núm. 5 (diciembre de 1963), págs. 1, 4-5.

Rest, Jaime. "Las invenciones de Bioy Casares." Los libros (Buenos Aires), Año I, Núm. 2 (agosto de 1969), págs. 8-10.

Reyes, Alfonso. El deslinde. México: El Colegio de México, 1944.

Ricci, Franco Maria. Prefacio a Cielo e Inferno de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Parma: [la casa editora no se menciona], 1972.

Rivera, Jorge B. "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40." Nueva novela latinoamericana II. Compilada por Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972, págs. 174-204.

Robbe-Grillet, Alain. "Adolfo Bioy Casares. L'invention de Morel." Reseña. Critique (Paris), Num. 69 (Février 1953), págs. 172-174.

Rodríguez Monegal, Emir. "Nota sobre Borges." Mundo Nuevo, Núm. 22 (abril de 1968), págs. 89-93.

_____. "La invención de Bioy Casares." Plural (México) (febrero de 1974), págs. 57-59.

_____. "Dos cuentistas argentinos." Dos fantasías memorables de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, ed. Horacio J. Becco. Buenos Aires: Edicom, S. A., 1971.

Roggiano, Alfredo A. "Adolfo Bioy Casares." Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina. Segunda Parte. Washington D. C.: Pan American Union, 1960, págs. 248-251.

Rosales, César. Reseña de La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 179, septiembre de 1949, págs. 75-79.

Ruiz Díaz, Adolfo. "Aventura, mitología y destino." Revista de Humanidades (Córdoba), Año VI, Núm. 6 (mayo de 1963), págs. 127-137.

Sabato, Ernesto. Reseña de Plan de evasión, de Adolfo Bioy Casares. Sur, Núm. 133, noviembre de 1945, págs. 67-69.

Saíz, Víctor. "Estudios." Ficción (Buenos Aires), Núms. 45-47 (septiembre-diciembre de 1962, enero-febrero de 1963), págs. 194-201.

Salas, Horacio. "Un deslumbrado interés por la vida." Clarín (Buenos Aires), 12 de septiembre de 1974.

_____. "Dormir al sol por Adolfo Bioy Casares." Reseña. La Opinión (Buenos Aires), 1973. [No se indica fecha exacta ni número de página].

S[chneider], M[arcel]. "Adolfo Bioy Casares. L'invention de Morel." Reseña. La table ronde (Paris), Num. 62, Février 1953, págs. 166-167.

Schoo, Ernesto. "Los infinitos mundos de Adolfo Bioy Casares." La Nación (Buenos Aires), 21 de junio de 1959.

Schütte, Wolfram. "Adolfo Bioy Casares: Der Schweinckrieg." Reseña de Diario de la guerra del cerdo, de Adolfo Bioy Casares. Das Kleine Buch Der 100 Bücher (1971-1972). München: Bücher der Neunzean, 1971. [No se indica número de página].

Tamargo, Maribel. "La invención de Morel: Lectura y lectores." Revista Iberoamericana, Núms. 96-97 (julio-diciembre de 1976), págs. 485-495.

Tijeras, Eduardo. "Un ambiente de tango trascendido." Cuaderno Cultural (Madrid), Año 4, Núm. 7 (1966), págs. 49-54.

_____. Relato breve en Argentina. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1973.

"Tres paginitas por día." Confirmado (Buenos Aires), 28 de septiembre de 1967, págs. 28-29.

Trevia Paz, Susana. Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Núms. 29-30 (junio de 1966). (Sobre Bioy Casares: Núms. 57 a 95, págs. 11-13).

Viñas, David. "Bioy Casares: entregarse a la inmortalidad." Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971, págs. 246-247.

Zorraquín, Guillermo. "La gran aventura de llamarse Bioy Casares." Gente (Buenos Aires), 1969, págs. 67-68. [No se indica la fecha exacta].

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293105393452