



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA LITERATURA FANTÁSTICA DE BIOY CASARES.  
UNA APROXIMACIÓN A "EN MEMORIA DE PAULINA".

## TESIS

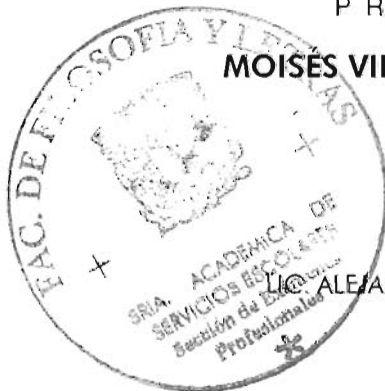
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**MOISÉS VILLASEÑOR TALAVERA**

ASESORA:

**LIC. ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA**



CIUDAD UNIVERSITARIA,

2005.

m344171





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

1.- Introducción.....	1
2.- Aproximaciones a la literatura fantástica.....	14
2.1.- Visión de lo fantástico, según Todorov.....	16
2.2.- Orígenes del género fantástico.....	24
3.- Visión de lo fantástico en Bioy Casares.....	40
4.- Análisis de elementos en "En memoria de Paulina"	
4.1.- Primera instancia.	
La percepción del héroe de un mundo cotidiano.....	52
4.2.- Segunda instancia.	
La aparición de un evento desestabilizador	
(sin tintes amarillos).....	62
4.3.- Tercera instancia.	
La concepción de una explicación fantástica.....	75
5.- Conclusiones.....	83
6.- Bibliografía.....	94

Quod neque oculis neque auribus  
neque ullo sensu percipi potest,  
cogitatione tantum et mente complectimur.  
*Marco Tulio Cicerón*

Descender a las profundidades del yo  
es instalarse en las entrañas de la realidad.  
*Saúl Yurkievich*

All will admit there's more to life  
than what we perceive  
with our five senses.  
*Woody Allen*

Donde el querer, en la tiniebla, piensa  
que con decir un nombre  
una felicidad contestaría.  
*Pedro Salinas*

Nadie sabe aún, con precisión científica,  
qué realidad se cierra y qué realidad se abre.  
*Hernán Lavín Cerda*

Es para mí un placer mezclar  
deliberadamente objetos de dos y tres  
dimensiones, relaciones superficiales  
y espaciales, y reírme de la gravedad.  
*M. C. Escher*

I used to be a little boy  
so old in my shoes.  
*The Smashing Pumpkins*

Para mis padres, mi hermano,  
los amigos Olidix de siempre  
y sus padres.

Para los alumnos de la prepa 64,  
porque hay cosas más importantes  
en la escuela, en la casa, también en la vida.

## 1.- Introducción

Cuando lei el inolvidable comienzo y todo aquel primer capítulo que nos refiere cómo era don Quijote, dónde y con quiénes vivía, sentí una emoción muy fuerte. Había en ella un dejo de ansiedad, porque don Quijote abandonaría esa vida apacible, para salir en busca de aventuras, y una fascinación que probablemente el despreocupado tono del relato exacerbaba. Si mal no recuerdo, antes de concluir el primer capítulo supe que quería ser escritor. Sin duda lo quise para contar, en tono despreocupado, historias de héroes que dejan la seguridad de su casa o de su patria y el afecto de su gente, para aventurarse por mundos desconocidos.

Adolfo Bioy Casares,  
Discurso de aceptación  
del Premio Cervantes, 1990.

Sobre la literatura fantástica existe divergencia teórica. No obstante casi todos los críticos coinciden en que el primer estudio más o menos serio acerca del tema es el de Tzvetan Todorov. A partir de él surgen diferencias o mejores apreciaciones. Decidí, como Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges en su visión compartida de la literatura, volver al origen; en mi caso, al origen de la crítica para aplicarla al cuento "En memoria de Paulina", publicado en *La trama celeste* en 1948, y apreciar las reglas generales que se cumplen y las aportaciones que, si es el caso, Bioy Casares hace al género fantástico.

A pesar de las diferencias renovadas que sobre el género plantean los críticos, la esencia de lo fantástico se reúne en la definición de Todorov: la vacilación que ocasiona la aparición de un evento desconocido dentro de un mundo familiar. A partir de esta raíz primordial, se puede glosar y desglosar los comentarios, las críticas y los fundamentos pertinentes con el fin de explicar con mayor profundidad el fenómeno de la literatura fantástica y la validez de esta definición en un texto determinado, pero siempre en torno a los conceptos básicos que Todorov puso de manifiesto como base para el estudio de este tipo de textos. Sin embargo, luego de la base, empiezan las discusiones.

Lo fantástico en Bioy respeta, en principio, estos cimientos teóricos, pero su construcción añade estancias y elementos igualmente definitorios, si no del género, sí de éste en su obra. Y esto es, precisamente, lo que trataré de

desarrollar a continuación, el funcionamiento de los elementos constitutivos del género fantástico dentro del sistema en el caso de Bioy Casares, y explicar qué otros, según la concepción que del género tenga el escritor argentino, colaboran al interior y pueden ser aportaciones al universo de las invenciones fantásticas.

Porque considero acertada la aseveración de Todorov en cuanto a que el estudio de un género implica "la descripción de los hechos y la teoría en abstracto"<sup>1</sup>; y porque, al contrario de los demás géneros, el fantástico resulta más sencillo definirlo que señalarlo, he dividido este trabajo en dos partes: en la primera me aproximaré al género fantástico, me ocuparé de la teoría, de los elementos abstractos y generales; de los géneros cercanos y de sus orígenes. En la segunda parte aparecerán más sentencias —aunque toda verdad peque de vanidosa, pues en estas alturas del mundo ninguna afirmación es tan cierta, ni para tanto, ni para siempre, como confirma constantemente en su cátedra Hernán Lavín Cerda con los ojos dignos de quien escucha una verdad absoluta—, y profundizaré, para conseguir certezas, en la aplicación de la teoría en el cuento y haré el análisis pertinente desde el cual aparezcan manifiestos y descritos los elementos teóricos, y una vez que explique cuáles de éstos aparecen en Bioy, podré describir aquellos que no se incluyen en la teoría, pero cuya función justifica su presencia dentro del texto, y que constituyen la aportación al género al cual, por tanto, pertenecen.

Aunque ciertamente la vida personal importa poco en un estudio crítico y académico, pienso que en este caso no carecen de validez algunos comentarios biográficos, ya que para acercarse a la obra se necesita saber un poco de la vida, los libros y la circunstancia en que el autor creó la pieza artística. Adolfo Bioy Casares nació y murió en Buenos Aires, Argentina; y vivió del 15 de septiembre de 1914 al 8 de marzo de 1999. Se crió dentro de una familia que apreciaba el arte, que poseía tranquilidad económica y una formación cultural amplia. Su padre le recitaba el *Martín Fierro*; su madre, en cambio, le contaba sobre animales que salían de la madriguera y se aventuraban en peligros para volver, por fin, al refugio. Por cuenta propia leyó algunas historias de Pinocho, *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson y *Las minas del Rey Salomón* de Rider Haggard. Desde niño estuvo cerca de experiencias dignas de cuentos fantásticos. Por ejemplo, en

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 20.

una rifa se ganó un perro que al día siguiente desapareció y del cual su familia negó la existencia; alguna vez se creyó caballo y sufrió de geofagia.

Por otra parte, menos literaria, pero a mi criterio definitiva, el Bioy adolescente sólo deseaba ser campeón de boxeo, correr en nueve segundos los cien metros libres y llevar el gafete de capitán en el equipo de rugby (un día, su padre lo nombró capitán pero pasó tiempo sin que jugaran contra equipos contrarios). Sus personajes conservan un dejo de resignación ante el infortunio sobre situaciones menores, el aire del deseo incumplido. Durante esa etapa de su vida, confesaría, en el "Discurso de aceptación del Premio Miguel de Cervantes" en 1990, haber tomado la pluma dos veces: una, para asombrar a una niña, y otra, para imitar a Conan Doyle y Gaston Leroux. Cuando leyó el primer capítulo de *El Quijote* descubrió su profesión, acaso porque aquella decisión de Alonso Quijada (o Quesada, o Quejana) de dejar la vida apacible para involucrarse en aventuras incógnitas lo remitió a la infancia, a las anécdotas de animales que salen de la madriguera —y sufren la odisea de un paréntesis en lo constante de la vida.

En 1932 conoció a Jorge Luis Borges y desde entonces inició una amistad determinante, colaboraciones varias y la unión no despreciable de talentos literarios. Todavía no dedicado totalmente a escribir, estudió, sin terminar, Derecho. Para acercarse a las letras, se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras, en donde tampoco concluyó la carrera porque —dijo— se sintió más lejos de la literatura; aun Borges y Silvina Ocampo le aconsejaron que, si quería ser escritor, no se acercara a estos círculos. Luego se hizo responsable de Rincón Viejo (estancia, casa de campo o rancho familiar), y desde aquel lugar comenzaron los proyectos personales, como la concepción de *La invención de Morel* (1940), cuya idea "provino del deslumbramiento que me producía la visión del cuarto de vestir de mi madre, infinitamente repetido en las hondísimas perspectivas de las tres fases de su espejo veneciano"<sup>2</sup>; y los compartidos con Borges, como un artículo sobre el yogurt para la lechería de los Casares, o la historia de un maestro holandés que, mediante juegos obligados y música ininterrumpida, tortura y mata a los alumnos. "Este es el punto de partida de toda

---

<sup>2</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 92.



la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch<sup>3</sup>. Poco tiempo después, en 1940, se casa con Silvina Ocampo y preparan, los tres, la *Antología de la literatura fantástica*, el mismo año.

A partir de este momento, supongo que interesa menos el aspecto personal que el literario. Bioy, en su juventud, principia el camino de la literatura. “Sospecho que para escribir bien, debemos pensar en el libro, no en nosotros”<sup>4</sup>, aconseja, y se enfoca en contar historias atractivas, con la atención fija en la estructura, con el trabajo generosamente arduo del artesano; desecha gustos personales que no ayuden a la trama o a la consecución del asombro. Me parece que Bioy vuelve, con esta visión, a los orígenes de la literatura, a fomentar la función poética del lenguaje y a tratar de mover algo —ánimico o intelectual— en el lector. Para contar una buena historia, descubre Bioy, hay que empezar por eliminar los errores, porque “cuando lo vemos en libros ajenos, dejamos de creer en la historia que nos cuentan”<sup>5</sup>, y el lector ya no se involucra con el texto, se pierde verosimilitud —ese elemento prístino y necesario en cualquier obra de arte— y, como en la vida, pocas veces se otorga otra oportunidad al texto (a veces, tampoco, al autor).

Cualquier libro en cuyo portada aparezca Bioy Casares como autor, garantiza el trabajo honesto del escritor que solamente busca “la belleza menos fácil, la simple”<sup>6</sup>. Sin embargo, no conviene que yo escriba aproximadamente veinticinco títulos ni que acote un comentario breve sobre cada uno de ellos y, según sea el caso, de cada cuento que se incluye en el volumen. Tuve que elegir, y, así, porque me parecieron significativos, destaco los siguientes.

*La invención de Morel* es la novela con la cual se identifica a Bioy Casares en la literatura universal, aunque él cree que todavía estaba en un proceso de aprendizaje que, presume, acabaría ocho años después de ésta, a la cual la crítica no sólo argentina aplaude porque creen que inaugura, quizá, un género nuevo del siglo XX: la narración de imágenes o en un estilo cinematográfico (por lo menos nos queda esa idea de la máquina que proyecta imágenes tridimensionales de personas filmadas durante una semana y en cuya iteración,

---

<sup>3</sup> *Ídem*, p. 77. Seudónimos de Borges y Bioy, respectivamente, en sus trabajos conjuntos.

<sup>4</sup> Discurso de aceptación del Premio Miguel de Cervantes, 1990.

<sup>5</sup> Adolfo Bioy Casares, *Obras completas. Cuentos 1*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ídem*, p. 14.

como la gota que forma la gotera, se produce una espiral de misterio e incertidumbre). Marcelo Pichon Rivière la califica como "una metáfora del cine"<sup>7</sup>, acaso porque capta y captura la realidad, y la proyecta como el reflejo del espejo. Borges, por su parte, anota en el prólogo a la novela que con ella Bioy alcanza el nivel de *La vuelta de tuerca* de Henry James o *El proceso* de Franz Kafka<sup>8</sup>. Sobre su texto, Bioy confiesa:

Yo buscaba menos el acierto que la eliminación de errores en la composición y la escritura de *La invención de Morel*. De algún modo era como si me considerara infeccioso y tomara todas las precauciones para no contagiar la obra. La escribí en frases cortas, porque una frase larga ofrece más posibilidades de error. Creo que estas frases molestaron a muchos lectores y que, en el prólogo a la novela, cuando Borges dice "la trama es perfecta", hay una clara reserva en cuanto al estilo<sup>9</sup>.

Tal vez por esto Bioy afirma que, a pesar de que cuidó la trama, ningún elemento es arbitrario, como lo señaló Néstor Ibarra, ni hay detalles gratuitos<sup>10</sup>, el aprendizaje sigue aun después de eliminar los errores; "entre los míos, *La invención de Morel* no es el que prefiero"<sup>11</sup>. Por ello es que solamente a partir de *La trama celeste* puede asumir su responsabilidad de escritor profesional, por decir un título. Justamente en este libro se incluye "En memoria de Paulina", cuento que me ocupa en este trabajo y del cual el autor solamente dijo que "refiere en estilo azucarado una historia cuya invención a lo mejor el lector aprueba"<sup>12</sup>, escribió en el prólogo a la reedición que hicieron del libro en 1967. Pichon Rivière, acerca del texto, afirma: "donde la mujer es fantasma del deseo [...] Paulina es una presencia concreta y cotidiana, que el protagonista pierde por motivos triviales"<sup>13</sup>. Más que a ninguno otro, a este texto regresaré con frecuencia, por lo que conviene seguir con otros títulos.

*El sueño de los héroes* (1954) es la primera novela, según la visión particular de Bioy, en la que la trama se conjuga armoniosamente con el estilo para crear un producto literario de calidad. En ella retoma el género fantástico, pero esta vez sin máquinas o artificios científicos, lo cual me parece destacable

<sup>7</sup> Marcelo Pichon Rivière en Adolfo Bioy Casares Casares, *La invención y la trama*. p. 72.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges en el prólogo a Adolfo Bioy Casares Casares, *La invención de Morel*, p. 90.

<sup>9</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 93.

<sup>10</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 71.

<sup>11</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 187.

<sup>12</sup> Adolfo Bioy Casares, *Obras completas. Cuentos 1*, p.12.

<sup>13</sup> Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 123.

porque, en el proceso, Bioy se va alejando en mayor o en menor medida del elemento de la ciencia ficción para centrarse en otros tópicos bajo los cuales también funciona la incertidumbre y el asombro fantástico. Me refiero específicamente a la influencia de lo extraño, esa confusión entre percepción y concepción individual, de quien experimenta el evento extraordinario, que en el apartado "Orígenes del género fantástico", primero, y luego en "Análisis de elementos fantásticos en 'En memoria de Paulina'", explicaré con detalle. En su momento se verá que Bioy no se conforma con retomar esta confusión, sino que la explora también desde el punto de vista de la novela de aventuras: la materialización de los deseos.

Enrique Pezzoni escribió que "en 1954, Bioy publica su mejor novela, *El sueño de los héroes*, sin duda uno de los grandes libros de la literatura argentina"<sup>14</sup>. En ella, Bioy exhibe, en parte, el Buenos Aires de los últimos años de la tercera década del siglo veinte. Esta vez, a diferencia de *Morel*, Bioy se preocupa también por el estilo, ya que "reconstruye con minucia a partir del lenguaje de los personajes"<sup>15</sup>. El argumento, en este caso, "es la ansiedad que sentimos cuando hemos perdido algo"<sup>16</sup>. El héroe, Emilio Gauna, intenta recuperar lo ocurrido durante tres días y tres noches del Carnaval de 1927.

Bioy se atreve a contar una historia fantástica en tercera persona y en formato de novela, con la cual corría dos riesgos y de los cuales sale ileso: que los personajes superaran la trama y que, al emplear un narrador omnisciente, el lector no lograra identificarse en el misterio del héroe. Con un manejo de sintaxis elocuente, sin elementos extras, y con la precisión de un matemático que crea buena literatura, consigue una historia fantástica en la que el tiempo siempre es un referente y, al final, determina todo.

Estos libros conforman, junto con *Plan de evasión* (1945) e *Historia prodigiosa* (publicada en México en 1956, por consejo de Elena Garro, y en Argentina en 1961, con un texto más)<sup>17</sup>, la primera etapa literaria de Bioy Casares de acuerdo con las características formales, en la cual consigue una madurez estilística en cuanto al manejo del género fantástico. Esta etapa me interesa más

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 249.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 248.

<sup>17</sup> Algunos de los textos se han publicado por separado, como "Clave para un amor".

porque en ella Bioy escribió “En memoria de Paulina” y porque constituye la etapa más cercana con Borges, en colaboraciones, en amistad y en discusiones.

Después de releer estos libros, principalmente los de cuentos, Bioy descubre que “había aprendido un oficio y que lo ejercía manualmente”<sup>18</sup>. Decide alejarse, por lo menos temáticamente, de los géneros fantástico y policial. Digo temáticamente porque sigue la estructura rigurosa en la que todos los elementos se dosifican al servicio del objetivo, esquema que siguen ambos géneros. Tanto el policial como el fantástico<sup>19</sup> diseñan un universo en el que todo está calculado para crear confusión, incertidumbre o misterio —efectos que únicamente existen hacia el interior del texto y, si éste es bueno, alcanzan al lector—, lo cual consiguen a través de lo contrario: la claridad, la certeza, el intelecto; y no como resultado del azar, ni del inevitable acierto que con frecuencia el fluir de la conciencia encuentra de la misma manera como aquellos relojes que, inservibles, dos veces al día coinciden con la verdad y, durante ambos instantes, dejan de mentirosos.

En cuanto al tema, Bioy se sincera: “llegué a la conclusión de que yo había escrito bastante sobre lo que no entendía y nadie entendía [lo fantástico] y que era hora de escribir sobre lo que entendía un poco. Quise pasar del género fantástico a hechos de la vida, sobre todo a historias sentimentales”<sup>20</sup>. De aquí puedo derivar dos situaciones importantes:

La primera es que a partir de este momento, Bioy, consolidada ya su narrativa y consolidado él como escritor de profesión, pretende proyectar los tópicos de los que quiere hablar, soltar su prosa “que por fin echa a andar sin precauciones”<sup>21</sup>, como destacó en el prólogo que hizo al cuento “El ídolo”, para la reedición de *La trama celeste*, en 1967. Y ahondará principalmente en tres temas diferentes, sin descuidar lo policial ni lo fantástico —a los que vuelve con

---

<sup>18</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 170.

<sup>19</sup> Bioy fomentó la literatura policial desde el inicio de su carrera literaria. Tal vez por la influencia de Borges, quien vio en ese tipo de literatura el modelo perfecto que se preocupa por el lector, al atender con cuidado a la estructura y a la anécdota; y con quien escribió relatos policiales bajo los seudónimos ya mencionados. En el recorrido de este trabajo, para hacer más clara la cercanía entre ambos géneros, con frecuencia aparecerán notas al pie en donde abunde más acerca del policial, por incumbirme, temáticamente, lo fantástico.

<sup>20</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 170.

<sup>21</sup> Adolfo Bioy Casares, *Obras completas. Cuentos 1*, p. 12.

frecuencia— y sin desatender, por conceder en su prosa, la calidad de la obra<sup>22</sup>: textos misceláneos, historias sentimentales y narraciones varias con la idea fija de la aventura<sup>23</sup>.

La segunda es que, inmerso en el siglo XX, esa etapa de errores, guerras y experimentos artísticos de la vanguardia, Bioy afirma que lo fantástico es un tema del que nadie sabe. Se refiere, por una parte, a que los artistas atribuyeron más importancia a otros elementos —el estilo como personaje, *verbi gratia*— que a la anécdota; y, por otra, al lector de ese siglo, al cual las corrientes transformaron (en parte por las exigencias del receptor, en parte por la desfachatez del emisor), y del cual los críticos, como Ortega y Gasset, afirman que las novelas con buena trama ya no son interesantes para el lector del siglo XX<sup>24</sup>. Pero ellos (Borges, Bioy y Silvina), como medio para “convencer a los escritores argentinos del encanto y los méritos de las historias que cuentan historias”<sup>25</sup>, prepararon la *Antología*.

De lo anterior deduzco que Bioy veía en el género fantástico, por la importancia que éste da a la estructura, la oportunidad para acabar con aquellos experimentos literarios que rompen las reglas y las normas clásicas<sup>26</sup>, y que alejan al lector de la literatura y a ésta de su función prístina. En 1967, cuando publica *Crónicas de Bustos Domecq*, un editor le pregunta: “¿no me va a decir que ustedes [Borges y Bioy] están contra la vanguardia?”<sup>27</sup>. Después Bioy comprendería que la estructura rigurosa de los géneros policial y fantástico servía, asimismo, para cualquier tema<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Tal vez esta tendencia se ejemplifica mejor con el uso de su lenguaje, ajeno al humor grotesco y fácil de la palabra altisonante. Solamente he leído una grosería en sus textos.

<sup>23</sup> A propósito he dejado de lado los ensayos y memorias: como *La otra aventura* (1968), *Memoria sobre la pampa y los gauchos* (1970), porque el tratamiento de estos géneros, en cuanto al tema, se acerca más a la realidad que a la ficción.

<sup>24</sup> Cfr. Suzanne J. Levine, *Guía de Adolfo Bioy Casares Casares*, p. 24.

<sup>25</sup> Adolfo Bioy Casares Casares, *Memorias*, p. 88.

<sup>26</sup> Bioy afirma que uno de sus grandes placeres de la vida era escribir, por la mañana, un verso fluido, medido y de acentuación precisa.

<sup>27</sup> Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 590.

<sup>28</sup> En este sentido, Bioy se compromete con la tradición de los contadores de cuentos y no tanto con un contexto social o una idea política. En 1986, mientras hablaba sobre el futuro de la literatura en siglo XX, Vargas Llosa detectó el problema de transgredir tanto el lenguaje hasta hacerlo casi inasible (ya porque sus referentes eran demasiado personales, ya porque buscaban provocar lo contrario al agrado), lo cual ocasionaba que la literatura dejara de ser un producto artístico interesante para el espectador; y propuso que los escritores se ocuparan en contar historias atractivas para el lector, como hacía ya Rubem Fonseca (Mario Vargas Llosa, “El gran arte de la parodia”, p. 4).

Para definir el texto misceláneo, o género, como lo nombra Bioy, acudo de nuevo a él: “es claro que a lo mejor soy un hombre que nació cansado, y que por sus limitaciones necesita a veces esos libros que se abren al azar y en los que siempre se encuentra algo más o menos memorable”<sup>29</sup>, y destaca *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. Este tipo de literatura despreciada, según Bioy, permite escribir aforísticamente, desarrollar proyectos, resumir sueños, incluir reflexiones idiomáticas<sup>30</sup>, frases sueltas, dísticos, versos no siempre propios, pequeños poemas, en fin, fragmentos del pensamiento, los cuales podrían resultar infructuosos si esperaran su turno para articularse dentro de la estructura de alguna anécdota<sup>31</sup>.

Lo cierto es que en el texto misceláneo (o libro de brevedades, como también los llamaba Bioy), el autor se muestra sin el disfraz de narrador y asume su responsabilidad de persona —la postura del hablante, el momento de la enunciación— que escribe y que, al hacerlo, queda vulnerable al ojo del lector, aunque para éste lo importante sea, como lo debe ser también para el autor, el libro. *Guimalda con amores* (1959) “muestra a un Bioy Casares escéptico, irónico, a solas con sus cuadernos y con su escritura”<sup>32</sup>. En este primer intento por presentar un libro misceláneo, incluye también relatos de amor y que, por razones formales, debió reunir después con otros cuentos en *Historias de amor*.

No es que Borges no apreciara este tipo de literatura, pero —y tal vez lo digo en esa defensa que Bioy no alcanzó a publicar de su amigo— estaba en contra de la vanidad individual, y cuando alguien publicaba un libro misceláneo, Borges decía que “el autor sin duda se creía muerto, porque había empezado a publicar obras póstumas”<sup>33</sup>, apreciación que, al principio, Bioy no compartió aunque, como sucede con los amigos y la familia, los dichos de uno se convierten en las creencias del otro, casi indistintamente, de ida y de vuelta, en una convicción común de la verdad. Bajo esta idea, Bioy solamente se atreve a publicar, con ayuda de Daniel Martino, *En viaje* (1967), *De jardines ajenos* (1997)

---

<sup>29</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 171.

<sup>30</sup> Esos usos regionales del habla que lo llevaron a publicar, en 1971, un *Breve diccionario del argentino exquisito*, bajo el seudónimo Javier Miranda, y reeditarlo en 1978, ya con su nombre y apellido.

<sup>31</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, *Obras completas. Cuentos 1*, p. 327.

<sup>32</sup> Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 551.

<sup>33</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 170.

y otros dos libros cuya preparación quedó interrumpida por su muerte: *Borges y Descanso de caminantes*. Este último, que Martino publicó en 2001, recoge apuntes de su diario y sus cuadernos desde el 9 de febrero 1975 hasta el 3 de junio de 1989.

Para finalizar acerca de este género que Bioy fomentó, transcribo las palabras que él mismo hizo al libro:

Tenía alguna razón Borges cuando desaprobaba los libros de brevedades. Yo replicaba que eran libros de lectura grata y que no veía por qué se privaría de ellos a los lectores. Los *Note-books* de Samuel Butler, *A writer's note-book* de Somerset Maugham me acompañaron a lo largo de viajes y de años. "Los de Butler se publicaron después de la muerte del autor", dijo Borges y ya aún no vislumbré su argumento. Sin embargo, de algún modo debí de admitirlo, porque a pesar de tener infinidad de observaciones y reflexiones breves, más o menos epigramáticas, sin contar sueños, relatos cortos y dísticos, año tras año he postergado la publicación de mi anunciado libro de brevedades. Debo sentir que su publicación, en vida, excedería el límite de la vanidad soportable. Digo *soportable* porque en casi toda publicación hay vanidad<sup>34</sup>.

Bajo la premisa de que el sentimental habla de lo que no profesa, Bioy Casares busca una catarsis mientras se reconoce con sus personajes, y decide emprender historias cotidianas que lleven como eje temático alguna ramificación del amor sin descuidar, al hablar de sentimientos, lo intelectual que implica el arte bello. Este tipo de cuentos, en un principio publicados en revistas o en otros libros, aparecen reunidos en *Historias de amor* (1972). Este tópico sentimental tal vez tenga el mismo origen que lo fantástico, ya que éste toma elementos de la poesía pastoril griega, con esa herencia inherente de la *noesis* platónica, y de los cuentos de hadas (o romance), en los cuales se materializa un deseo, se cumple un sueño u ocurre el milagro del amor.

Acaso no está de más mencionar que, si bien es cierto que lo fantástico ya no ocupa el eje central del relato, Bioy Casares con frecuencia incluye elementos que lo recuerdan; principalmente incertidumbres que surgen entre la percepción de un evento y su concepción, en esa confusión más bien personal que el lector, identificado con el héroe o atrapado por el autor, comparte durante el recorrido hasta llegar al asombro de la resolución final, en el caso de Bioy, casi siempre un desamor, un amor que no perdura o la muerte de la persona amada.

---

<sup>34</sup> Adolfo Bioy Casares, *Descanso de caminantes*, p. 7.

De este rubro, el sentimental, destaco la creación de personajes. En esto, parece que Bioy coincide con la idea generaliza del siglo XX —y que más bien inició con la novela gótica cuando ésta transformó el cuento de hadas al explorar el lado siniestro de la fantasía— de que el lector ya no cree en deseos que se cumplen, ni en milagros capaces de transformar la vida de un día para otro; más bien son personajes que dejan de creer que no poseen nada en la vida para adquirir la certeza de que, en efecto, no tienen nada en la vida.

El lector del siglo XX, posmoderno en tanto que no tiene un referente absoluto de creencia, ya no espera, descubre que su condición no es temporal y la vida, una constante. Por ello busca identificarse con personajes cercanos a él: apocalípticos o integrados<sup>35</sup>, debido a que las reglas que rigen su actitud frente al mundo lo llevan a sentirse ajeno porque no se corresponden con la realidad. En este sentido, a la incertidumbre ocasionada durante el conflicto entre lo real y lo irreal, la percepción y la concepción, se suma la vacilación entre seguir las convicciones (so pena de no conseguir lo anhelado) y cambiar modos de actuar para lograr los objetivos.

En el caso de las historias de temas sentimentales, Bioy crea personajes que cumplen con las anteriores características. Son héroes que se van resignando a perder, en vez de la dignidad, a la amada; héroes cuya circunstancia se hace menos interesante, en el sentido de que ya no ganan las batallas amorosas y asumen su condición de buenos perdedores<sup>36</sup>. Aunque son —y esto caracteriza al estilo de Bioy— personajes que fracasan constantemente, el tono despreocupado con que cuenta la anécdota, provoca quizá tristeza pero no lástima, porque detrás, muy sutil, hay una intención irónica o satírica, un humor que aligera el peso de la verdad que flota en sus historias y que, en lugar de angustiar al lector, lo ayudan a liberar catárticamente los temores de la vida diaria.

Por esto, Bioy prefiere personajes que representen al hombre medio —a veces con tendencia más bien humilde, pobre—, porque facilitan el proceso de identificación casi obligado para conseguir verosimilitud en un texto; con estos paradigmas, tema sentimental y elementos fantásticos, escribe —y destaco— *El gran Serafín* (1967), *El héroe de las mujeres* (1978), *Un campeón desparejo*

<sup>35</sup> Desde luego, tomo el nombre en referencia con el libro de Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*.

<sup>36</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, *Historias de amor*, p. 19.



(1993), cuyo héroe hereda el nombre de Luis Ángel Firpo, aquel boxeador legendario que dolorosamente para los argentinos, incluido Cortázar, perdió el título del mundo ante Jack Dempsey, en 1924.

Con esa visión del héroe derrotado, de personajes en conflicto por su concepción del mundo cada vez más caduca y de temas que ahondan tímidamente en la condición humana, Bioy Casares emprende, asimismo, narraciones varias con la idea constante de la odisea —*La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), *De un mundo a otro* (1998). Bioy retoma su idea de que es un hombre cansado y se aficiona por contar historias o bien ubicadas temporalmente en el pasado (principalmente en la década de los años veinte), o bien de personajes que representan hombres recién viejos.

Así, escribe *Diario de la guerra del cerdo*<sup>37</sup>, que se publica en 1969 y cuyo argumento desvela un poco visionariamente la lucha de generaciones, eterna lucha, sin embargo enfatizada por la revolución sexual y estudiantil de finales de los años sesenta. Llama la atención esta novela porque tal vez sea de las pocas historias en las cuales Bioy no incluye ni temas ni elementos fantásticos, sino una reflexión sobre la existencia humana. En sus memorias, afirma: "enumeraría y celebraría cada una de las muchas armas eficaces de que dispone el hombre moderno para mantenerse joven y llegaría por último a la conclusión de que no existe ninguna"<sup>38</sup>. Al conflicto perenne de dos fuerzas que se contraponen, en esta novela Bioy hace el balance de lo que el hombre cree poseer y de lo que en realidad tiene, y de la disputa incesante por mantener la estabilidad de las cosas en contra de la entropía.

En su carrera literaria Bioy se preocupó, en principio, por contar historias atractivas, luego dio cuidado a la estructura y a la técnica para que la trama sólo fuera un medio hacia la consecución del asombro; después, cuando quiso soltar su prosa, construyó personajes humanamente verosímiles de acuerdo con el contexto al interior y al exterior del texto. En este trabajo, entonces, me interesa

---

<sup>37</sup> Bioy se enfrentó a no pocos por la elección del título. Borges le recriminaba que en la portada tendría, para siempre, un cerdo. Después de varios cambios, pasó de *La guerra del chancho* a *El compromiso de vivir*, solamente para terminar en *Diario de la guerra del cerdo*, bajo el argumento de que tres conceptos difuminan la carga semántica de los otros, independientes; y, porque "si el libro de alguna manera se impone, se admite también el título, como cualquier elemento de la realidad" (Adolfo Bioy Casares Casares, *Memorias*, p. 185).

<sup>38</sup> *Idem*, p. 183.

solamente la primera parte de este proceso creativo, lo correspondiente a la literatura fantástica y al cuidado de la estructura, aunque, también se verá, en estas alturas del mundo es difícil separar una parte del todo —los géneros surgieron únicamente para el estudio sistemático de la literatura—, y en Bioy Casares acuden, en cada texto, casi todos estos pequeños rasgos que he descrito, pues son, al fin, elementos al servicio del arte de la palabra.

## 2.- Aproximaciones a la literatura fantástica

Parece ser que una corriente literaria se diferencia de otra en la manera como representa su percepción y su concepción de la realidad. E inevitablemente la obra de arte refleja, como el espejo, no sólo a quien la mira (creador y espectador; autor y lector), sino también el entorno; es decir, en la obra existe tanto la realidad que el artista mira de frente, concientemente, como la que se escapa de sus pretensiones pero que le pertenece porque, como dice Ortega y Gasset, es su circunstancia.

Sin embargo, en este trabajo no trataré de la corriente literaria a la cual podría pertenecer Bioy Casares, más bien me referiré al género literario que cultivó en la mayoría de sus obras: la literatura fantástica; y lo haré, como bien sugiere Marco Tulio Cicerón en *El orador perfecto*, demostrando lo universal en lo pequeño. Expondré los elementos de lo fantástico y, en el análisis, que pretendo sea objetivo, aplicaré la teoría en el cuento "En memoria de Paulina", publicado en *La trama celeste* (1948)<sup>39</sup>, para comprobar los rasgos comunes al género —la tradición— y las características propias del cuento —la originalidad—, las aportaciones del estilo de Bioy Casares.

Para hablar de la literatura fantástica debo hacer algunas consideraciones previas y más o menos breves que me permitan definir la noción de género sin entrar en polémicas que en este contexto únicamente me desviarían de mi objeto de estudio. De acuerdo con las características formales con las que coinciden varios textos, el género los reúne en un *corpus* con el objetivo de establecer las normas bajo las cuales se puede acceder a las obras de rasgos similares, y determinar un modelo previsible para que el lector entienda las reglas del juego de cada género, según explica Helena Beristáin<sup>40</sup>.

De esta manera, los textos configuran un código basado en sus cualidades comunes que permite abstraer y desarrollar una teoría con la cual se explica tanto las obras como el género. El obstáculo principal que impide llegar a la abstracción de los elementos formales radica en la naturaleza propia de la

---

<sup>39</sup> Para este trabajo utilizaré la recopilación de cuentos *Historias fantásticas*, Alianza Editorial, 1999.

<sup>40</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 232.

obra de arte: la autenticidad. Vladimir Propp<sup>41</sup> asegura que la aparición de un ejemplar nuevo no modifica la estructura del género; no obstante, Todorov dice que "sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad"<sup>42</sup>.

Si bien es cierto que las características de una obra particular, como propone Propp, no cambian nuestra noción del género al que pertenece<sup>43</sup>, también es cierto que en literatura, según Mijaíl Bajtín<sup>44</sup>, cada texto contiene tanto el modelo (el género) como las variaciones que de él hace su autor; es decir, la tradición y la originalidad en convivencia. Por tanto, cada obra es diferente de otra y similar al mismo tiempo —como en la vida casi todas las cosas—, y al estudiar un cuento bajo la teoría de lo fantástico, pretendo, además de anotar aportaciones y características, confrontar al género con la obra y explicar qué de lo que Bioy Casares cambia, le permanece al género fantástico, "sin incurrir en el error de asignar al género una función normativa"<sup>45</sup>.

En conclusión, el género expone la teoría con la cual se describen los elementos característicos o comunes de los textos, explica el funcionamiento de ellos dentro de cada obra, no restringe las reglas de la teoría, ya que éstas cambian de acuerdo con la aparición de un ejemplar, y su conformación sirve como guía para entender mejor la obra que se estudia, pero principalmente para acrecentar más el goce de leerla, como oportunamente recomienda Mireya Camurati en el "Prefacio" a *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Así, con base en estas reflexiones, utilizo y entiendo la noción de género en este trabajo.

Por otro lado, me enfrento —aparte de la escasez de información al respecto— ante una definición de literatura fantástica vaga, incierta, amplia y aun descuidada, lo cual provoca que los estudiosos todavía no se hayan unificado en criterios para determinar, primero, si el *corpus* de textos fantásticos constituye un género o no, y, después, los elementos formales cuyas características abstractas constituyen y rigen el género y que, por su

<sup>41</sup> Citado en Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 9.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>43</sup> Cabe mencionar que Propp hace analogía con la zoología: género – especie.

<sup>44</sup> *Cfr.* Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 232.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 232.

ambigüedad, coexisten en géneros cercanos ocasionando confusión al ser limítrofes e imprecisos.

Como respuesta a estas cuestiones, y para que este estudio mantenga consistencia teórica, diré prematuramente que el problema principal estriba en la definición del género fantástico y en la ausencia de límites concretos del campo que, una vez encontrados, en este trabajo no dudaré de que el universo de textos considerados fantásticos configuren un grupo cuyas coincidencias otorguen leyes modelo aplicables a cada nuevo ejemplar; por tanto, consideraré a la literatura fantástica como un género: hablaré de él como un sistema (puesto que éste se ocupa de la estructura) y me referiré a los elementos que lo constituyen y a las relaciones que establecen entre ellos para que, conforme avance en esta exposición, no sólo pueda explicar un cuento de acuerdo con la teoría fantástica, sino conciliar una definición más exacta entre algunas poco rigurosas y otras más o menos aceptadas en el mundo académico como base fundamental para el estudio o las aproximaciones a este tipo de literatura.

### 2.1.- Visión de lo fantástico, según Todorov

Para alcanzar mis objetivos, parto de la *Introducción a la literatura fantástica*<sup>46</sup> de Tzvetan Todorov, estudio publicado en 1970 y que, desde entonces, ha constituido una referencia obligada en el estudio del género fantástico porque no sólo utilizó, al fin, el método científico para explicar teóricamente el sistema —y su funcionamiento— implícito en este tipo de textos, sino que también sintetizó los otros estudios al respecto y consiguió unificar, en principio por lo menos, los criterios acerca de la literatura fantástica.

Aunque coincido con Todorov cuando afirma que la definición de géneros literarios implica un vaivén de consideraciones entre la descripción de hechos (en textos específicos) y la exposición de la teoría (en abstracto)<sup>47</sup>, prefiero adentrarme primero en lo teórico porque creo, como Bajtín, que cada texto constituye la redefinición del género al que pertenece o al que sigue como

---

<sup>46</sup> Todorov analiza tres aspectos de la obra: el verbal, el sintáctico y el semántico. Yo he preferido basarme en sus apreciaciones sin distinguir los elementos de cada nivel.

<sup>47</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 20.

modelo. Por tanto, de poco, o casi nada, me serviría, para estos fines, tratar de demostrar la teoría en un texto dado: la excepción es lo único cierto y constante dentro de una ley universal. Prefiero —insisto— presentar la perspectiva teórica, y por ahora me contentaré con aceptarla no sin emitir algunos juicios, a mi parecer, oportunos; ya en el siguiente capítulo los discutiré de acuerdo con las características del estilo de Bioy Casares.

Todorov opina que lo fantástico surge cuando:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos<sup>48</sup>.

Ana María Barrenechea coincide con Todorov y “en su estudio sobre Lugones y Quiroga [...] declara que el género se define por la invasión de lo sobrenatural o lo inexplicable en el mundo ‘real’<sup>49</sup>. A partir de estos elementos que se enuncian como constantes en los textos fantásticos —un *acontecimiento extraordinario* desestabiliza el *orden de un mundo*, que se presenta como real, cotidiano, y el cual pone en *duda* las reglas bajo las cuales funciona el modelo hasta entonces sin cuestionar—, como estructura primordial del discurso, es decir, como asunto (o tema) de que trata la obra<sup>50</sup>. Todorov deduce que “lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre”<sup>51</sup>. Lo fantástico, pues, existe en ese lapso durante el cual el héroe, el narrador (representado o no) o el lector implícito, vacila hacia la explicación natural o sobrenatural del suceso.

La vacilación se presenta como eje fundamental en la naturaleza de lo fantástico, porque una vez resuelto el acontecimiento que puso en duda el orden del mundo familiar, el texto se inclina, según se explique, hacia géneros cercanos: a lo maravilloso, en caso de que se acepte que lo ocurrido pertenece a la realidad; o a lo extraño, si aquello solamente fue una confusión de los sentidos

<sup>48</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>49</sup> Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 12.

<sup>50</sup> Véase la definición de este concepto en Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 65.

<sup>51</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.* p. 24.

que lo percibieron<sup>52</sup>. Como se alcanza a ver, Todorov, en esta dicotomía primaria, parece centrar el problema de lo fantástico en la aceptación o el rechazo del evento desconocido como elemento que conforma la realidad cotidiana<sup>53</sup>: o se acepta que el acontecimiento pertenece al mundo y hasta entonces se ignoraba, o el acontecimiento no existe en la realidad familiar y únicamente fue una creación interior de quien lo percibió. La vacilación termina con esta decisión y, con aquélla, lo fantástico.

Es preciso, asimismo, distinguir de los elementos que se muestran constituyentes fundamentales, conforme la definición de Todorov, aquellos que se derivan de éstos. Esto es, además de saber que lo fantástico aparece en el grupo de géneros literarios como línea divisoria entre lo maravilloso y lo extraño, reconocer dentro de ese marco más o menos general las características internas, casi implícitas en la definición y que, por consiguiente, están presentes en la literatura fantástica y son condiciones indispensables para que este tipo de textos produzcan el efecto que los define.

Todorov expone tres condiciones —dos de las cuales son imprescindibles— que deben existir para que se cumpla lo fantástico; la primera de ellas es que la vacilación alcance al lector; en su definición nos dice que la posibilidad de vacilar hacia dos soluciones —ya sobrenatural, ya natural— del acontecimiento desconocido crea el efecto fantástico, pues "tanto la incredulidad total [rechazo] como la fe absoluta [aceptación] nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación"<sup>54</sup>.

Como lo fantástico debe producir este efecto de incertidumbre, de duda, Todorov aclara que, en caso de que la vacilación solamente existiera en el narrador o el héroe, y de que el lector supiera la verdad y el sentido que tiene el acontecimiento previamente, ya no cabría lo fantástico según su definición, porque el interés en descifrar el enigma carecería de importancia. La resolución no provocaría asombro<sup>55</sup>. "Si se conoce de antemano el final de determinado

<sup>52</sup> A los cuales dedicaré un apartado no solamente para comprobar que hay elementos limítrofes —por tanto compartidos— con el género que ahora me ocupa, sino para demostrar que lo fantástico no existe únicamente en el instante de la vacilación, como cree Todorov (*op. cit.*, p. 35).

<sup>53</sup> Cabe decir que Todorov llega a esta definición escueta y general basado en los estudios de Vladimir Soloviov, Montague Rhodes James, Olga Reimann, Pierre-Georges Castex, Lous Vax y Roger Callois. Véase Tzvetan Todorov, *op cit*, pp. 24 y 25.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>55</sup> Concepto que, como se verá más adelante, es fundamental para Bioy en su literatura fantástica.

relato fantástico, todo juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación; ésta es, precisamente, la primera condición<sup>56</sup>. "Lo fantástico implica, pues, una integración del lector con el mundo de los personajes —escribe—; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados"<sup>57</sup>. Esta condición es, por tanto, la principal, ya que la visión ambigua de las cosas mantiene la vacilación sobre el fenómeno que desestabilizó el mundo conocido.

La segunda condición que Todorov determina (la prescindible) propone que la vacilación del lector quede representada en la obra mediante algún personaje para que éste provoque anagnórisis en aquél, de tal forma que la identificación permita subrayar la vacilación tanto dentro del texto como fuera de él. Lo fantástico radica y gira alrededor de la vacilación; por tanto, la existencia de la alternativa para solucionar la duda, presupone que alguien debe decidir aunque al hacerlo concluya (según Todorov) con lo fantástico.

Quien decide puede estar dentro del universo ficticio (narrador, héroe), lo cual implicaría, obviamente, que estuvo afectado por la incertidumbre del ex abrupto; o no estarlo —pudiera haber personajes que defendieran sin dudar alguna explicación<sup>58</sup>—, y entonces la decisión la deberá tomar, si quiere, el narrador en un descuido (algún elemento a favor o en contra de la aceptación o el rechazo) o el lector, si se desea culminar la incertidumbre y lo fantástico. Sin embargo, aunque el lector incline el texto con su decisión hacia algún género cercano, me parece que esa obra tendría las características ideales para incluirla dentro del modelo fantástico de acuerdo con las reglas que Todorov expone.

Aunque lo fantástico se basa en la vacilación, vemos que ésta, condición inherente de los seres humanos, puede no aparecer representada en el mundo familiar que nos expone el texto ficticio, sino que desde el fondo, desde el origen aun del autor, sostiene los elementos que la provocarán, obligatoriamente, en el lector. Sin embargo, con base en mi experiencia de lecturas pertenecientes a este

<sup>56</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 73.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 28.

<sup>58</sup> Pienso en la película *El viaje de Chihiro* de Hayao Miyazaki (Japón, 2001). Al final de la aventura surge la duda: los padres siguen en la vida normalmente, mientras Chihiro se pregunta silenciosamente acerca de lo ocurrido (su estancia en ese mundo de seres mágicos, casi míticos). Parece que nadie resuelve la duda. El narrador, en este caso, dispone elementos (pasto alto, carro sucio) que argumentan a favor de la existencia del evento extraordinario.



género y con mi confianza en Todorov, la mayoría de los textos recurren a la representación, tal vez para provocar mayor verosimilitud del mundo familiar, quizá para evitar que el lector se desinterese al no verse reflejado, acaso por lo difícil y complejo que resultaría conseguir la vacilación sin que la vacilación esté presente<sup>59</sup>. Por esto, además de que Todorov clasifica esta condición como facultativa de lo fantástico (el género no necesita cumplirla para fundar su existencia), el crítico búlgaro explica:

La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto *sintáctico*, en la medida en que implica la existencia formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de "reacciones", por oposición a las "acciones" que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto *semántico*, puesto que se trata de un tema representado: la percepción y su notación<sup>60</sup>.

La tercera condición tiene que ver con el lector real, involucra una manera particular de enfrentarse al texto, esto es: la literatura fantástica, como todo género, como mencioné cuando me refería al concepto, necesita de un modo específico de lectura porque "los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos"<sup>61</sup>. Dado que en lo fantástico participan elementos desconocidos en el mundo familiar, éstos pueden confundir la actitud del lector real en el momento de la lectura ingenua y ocasionar una mala interpretación del texto. El lenguaje de la literatura fantástica podría tomarse ya por alegórico, ya por poético, y en ambos casos estaría equivocado el lector real si así leyera un texto de este género, pues "todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal"<sup>62</sup>.

Antes de seguir con la descripción teórica de la literatura fantástica y en la explicación consecuente de lo que Todorov entiende por sentido literal, me parece pertinente aclarar la noción de ficción siguiendo las ideas del escritor y crítico argentino Juan José Saer, quien en *El concepto de ficción*, libro que recopila

<sup>59</sup> Jean Paul decía que casi todas las definiciones de lo cómico resultaban cómicas. Probablemente en lo que digo radique un poco lo mismo: sería difícil hablar de una novela de amor sin ver que hay amor dentro de la novela (cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la Estética*, p. 225).

<sup>60</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 30.

<sup>61</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, p. 189.

<sup>62</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 63.

artículos publicados en diferentes revistas de España, Argentina, Francia y México, aclara que no debemos considerar a la ficción como sinónimo de mentira —"la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción"<sup>63</sup>, escribe—, sino un tratamiento específico del mundo en el que, entre otros temas, se expresa las relaciones complejas que existen entre lo verdadero y lo falso. "No reivindica [habla de Borges como ejemplo del uso de la ficción] ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción"<sup>64</sup>, y la define como "antropología especulativa"<sup>65</sup>.

La ficción se vale tanto de lo verdadero como de lo falso sin involucrar el carácter verificable que a ambos conceptos concierne; más bien se interesa en el aspecto creíble, desde el cual surgen dos conceptos indispensables en la ficción: lo verosímil y lo inverosímil. La ficción se preocupa por éstos y no tanto por aquellos conceptos que más bien pertenecen al campo científico en tanto que demostrables; precisamente es en este punto donde puede haber confusión; será claro: el lenguaje científico pretende demostrar la validez de una realidad o comprobar un dicho, mientras que el ficticio busca únicamente representar la realidad, moldeándola a la manera como la percibe o quiere mostrar el artista.

Por esto, Saer dice que la ficción busca ser tomada al pie de la letra<sup>66</sup>, para que la imagen de la realidad que al autor ha creado consiga llegar de manera idónea al lector y éste pueda representarla claramente para sí, más allá de la verdad y la mentira<sup>67</sup>, o, en palabras de Todorov: "toda literatura escapa a la categoría de lo verdadero y de lo falso"<sup>68</sup>, a pesar de que la literatura, como arte, busque la verdad y no sea representativa por naturaleza. Si la ficción tiene un contrario, éste no es la verdad, sino más bien el texto de carácter científico<sup>69</sup>, cuyo

---

<sup>63</sup> Juan José Saer, *El concepto de ficción*, p. 11.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>67</sup> Julia Kristeva en "La productividad llamada texto", llama a esta relación el pacto entre autor y lector —donde radica lo verosímil—, en el que el primero expone las reglas del juego al que el segundo acude conciente de que lo que adentro ocurra tiene límites distintos del mundo real; dice que la literatura no es la realidad, sólo pretende mostrarla; por ello, la ficción no pretende demostrar, sino enseñar una realidad en la que, mediante el arte de la palabra, la literatura, se vislumbra la verdad oculta en la realidad. Porque, como lo explicaba Pablo Picasso, el arte es una mentira que nos hace ver la verdad.

<sup>68</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 68.

<sup>69</sup> O los textos del género *Non fiction*.

argumento de calidad se halla en lo verificable, en oposición casi directa con lo representable de la ficción, la cual, insisto, "no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción"<sup>70</sup>.

Por esto, Todorov sugiere que el autor de un texto fantástico prefiera al narrador representado —con el uso de la primera persona del singular— porque sólo lo que se atribuye al autor escapa de la prueba de la verdad, mientras que los personajes, en su carácter representativo de una realidad tangible<sup>71</sup>, pueden mentir (por otra parte, conviene que lo hagan, para que el lector, que así debe considerarlos, crea verosímil la imagen de ese mundo familiar y cotidiano que el texto fantástico propone). Así, el narrador representado consigue que el lector identifique su incertidumbre en un personaje (anagnórisis) y crea la ambigüedad necesaria de este género: al mismo tiempo que el lector no duda del dicho del narrador, comparte la incertidumbre del narrador como personaje pero mantiene reservas ante las aseveraciones de éste, por tanto, dubita y probablemente decide, aunque siempre quede la duda<sup>72</sup>.

De esta manera se llega, casi de inmediato, a lo segundo: el sentido literal. La función más prístina y primordial del lenguaje es la de comunicar. En un cuento fantástico, el lenguaje debe ser convencional para ser entendido, porque la descomposición de la sintaxis hace que se pierda el texto y el exceso de los giros retóricos —construcción sobre construcción— termina con el pacto entre autor y lector, y no hay comunicación ni modo alguno de representar la realidad ficticia.

Como ya se dijo, la literatura no es representativa *per se*, sino que lo representativo en la literatura es la ficción<sup>73</sup>, y para conseguir que la imagen de la realidad (del autor) llegue precisa al receptor (lector) —quien como condición debe considerar el mundo de los personajes "como un mundo de personas reales"<sup>74</sup>—, conviene que considere lo dicho de manera literal, sin interpretaciones simbólicas, alegóricas, poéticas (aunque en conjunto el texto sea una obra de arte y, como tal, metáfora múltiple de todo), pues el texto fantástico tiene como propósito representar y evocar el mundo familiar desde el cual emergerá, gracias

<sup>70</sup> Juan José Saer, *op. cit.*, p. 12.

<sup>71</sup> He decidido nombrar realidad tangible a la nuestra y realidad ficticia a la literaria para no caer en confusiones.

<sup>72</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 71.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 30.

a un evento desconocido, la vacilación —el efecto— que caracteriza a este género y que debe experimentar por obligación el lector implícito y, por qué no, el real. Y una lectura poética o alegórica, como explica Todorov, desviaría la atención del lector del suceso extraordinario, con lo cual se acabaría el suspenso narrativo que provoca la vacilación y el recorrido desde que sucede el fenómeno increíble hasta que se resuelve (si esto ocurre). Para que el texto fantástico se lea como exige leerse este género<sup>75</sup>, también es preciso que la obra presente un lenguaje casi denotativo, inmediato, lejos de giros o figuras retóricas que hicieren más importante el estilo que la anécdota.

Una vez que el lector real acepta esta condición y que se cumplen las otras dos (principalmente la primera), puede acceder a lo fantástico, a ese mundo ordenado que el autor le presenta cercano, cotidiano, familiar; pero que luego, a través de un evento inesperado e inexplicable de inicio, ese mundo queda vulnerable y susceptible a la incertidumbre tanto del héroe como del lector. Según la manera como se explique el fenómeno extraordinario, el texto fantástico entra a un género cercano, a lo extraño (si se rechaza o si se explica con las leyes naturales) o a lo maravilloso (si se acepta o se explica de acuerdo con leyes sobrenaturales); la decisión termina con la vacilación, elemento fundamental en que radica el género fantástico, según Todorov, quien, además y obviamente, lo califica como “un género siempre evanescente”<sup>76</sup>, aunque admite que hay textos en los que la ambigüedad subsiste más allá del final, después aun de cerrar el libro<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 39.

## 2.2.- Orígenes del género fantástico

Este relato podría comenzar con alguna leyenda celta que nos hablara del viaje de un héroe a un país que está del otro lado de la fuente, o de una infranqueable prisión hecha de ramas tiernas, o de un anillo que torna invisible a quien lo lleva, o de una nube mágica, o de una joven llorando en el remoto fondo de un espejo que está en la mano del caballero destinado a salvarla, o de la busca, interminable y sin esperanza, de la tumba del rey Arturo.

Adolfo Bioy Casares,  
*La trama celeste.*

Como planteé al inicio del presente trabajo, en estas alturas del mundo y de la vida es difícil separar una parte del todo, puesto que, a fin de cuentas, siempre se vuelve, de alguna u otra manera, a lo mismo, al origen del círculo y a la serpiente que se muerde la cola. No se podría comprender una instancia de la literatura sin mencionar, por lo menos grosso modo, el contexto tanto artístico como social, ese proceso mediante el cual se determina la existencia de otra variante del arte de la palabra. En este momento conviene revisar los eslabones sincrónicos y diacrónicos más o menos cercanos al género del cual me ocupo, ya que con éstos comparte elementos y de éstos también se derivan funciones específicas que, al tiempo que se muestran, demuestran y argumentan su existencia dentro del género próximo, el fantástico, a veces como limítrofes, otras como complementarios<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> El género más cercano me parece el policial. Bioy fomentó tanto éste como el fantástico, tal vez por influencia de Borges, quien nombra a Edgar Allan Poe como el iniciador de este género (con la publicación del cuento "The murder in the Rue Morgue", en 1841), y quien califica al género de intelectual, debido a la imposición de un método. El crimen o el delito son únicamente los pretextos, la forma como se manifiesta el enigma, no tiene que ver con una crítica social (por lo menos directamente) ni con una tendencia realista, sino que, por ser un género intelectual, fomentará el uso del orden, la estructura, lo apolíneo (si se me permite), lo irrestricto y, en fin, todo lo relacionado con la razón y el lado izquierdo del cerebro (cf. Jorge Luis Borges, *op.cit.*, pp. 193 a 195). Tal vez convenga desarrollar un poco más la noción del género policial para apreciar nitidamente la relación que existe entre éste y el fantástico.

En la página 63 de *Adolfo Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Mireya Camurati parafrasea las palabras de John Carter "quien, en *New Paths in Book-Collecting* (London: Constable, 1934), dice que el relato policial debe tener dos componentes fundamentales: la investigación y el detective". Ambos elementos, en efecto, aparecen constantemente en este

Todorov opina que un género se define en relación con los géneros próximos<sup>79</sup>. Conuerdo con la idea porque sospecho que desde su origen, más allá de la escritura y hasta donde llega, la literatura implica un *continuum* de ideas sucesivas apenas comunes por el arte, la palabra y otros elementos, como los que pretendo encontrar y describir en los géneros cercanos al fantástico. Me

---

tipo de textos; su enfoque, sin embargo, cambia de acuerdo con el contexto cultural y la evolución propia del género. Por ejemplo, en el modelo clásico se sublima la inteligencia del hombre que, ante un suceso que pone en riesgo las leyes del mundo (aunque sea un evento aislado), consigue mediante la razón y la lógica —métodos científicos incluso— reestablecer en lo posible el universo anterior. Aquí me encuentro con una coincidencia entre el género policial y el fantástico: un suceso inexplicable de inicio pone en duda el mundo que se nos ofreció familiar. Borges opinaba que un relato policial es la metadiégesis perfecta, y en esta aseveración radica la estructura del género: se cuenta la historia de la investigación de un detective que busca descifrar un crimen (diégesis), al mismo tiempo, conforme el detective descubre la manera como se perpetró el delito, se narra la anécdota del ilícito (metadiégesis). "Jaime Rest exalta a la novela policial clásica como 'una auténtica apoteosis del placer de la estructura'" (Mireya Camurati, *op. cit.*, p. 65), porque no hay elementos arbitrarios, todos están al servicio de la intriga. Por otra parte, el héroe se presenta como alegoría de la inteligencia. Aquí se distingue una diferencia con la concepción de lo fantástico: éste debe leerse de manera literal y el personaje solamente se representa a sí mismo, acaso a una persona común.

El modelo clásico evoluciona al género negro. En éste se sustituye el método por la acción y al detective por el cuerpo policial. Jerry Palmer en *Thrillers: Genesis and Structure of a Popular Genre* (New York: St. Martin's Press, 1979), asegura que la diferencia "sería que las obras del primer grupo [Allan Poe, Conan Doyle] fundamentalmente apoyan su estructura en la solución racional de un enigma, mientras que las del segundo [léase Hammett y demás] enfatizan la acción" (Mireya Camurati, *op. cit.*, p. 64). O, como observa Ricardo Piglia, en este segundo tipo de literatura policial "no parece haber otro criterio de verdad que la práctica: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos" (Mireya Camurati, *op. cit.*, p. 65). Algunos confunden, porque dan suma importancia al suspenso, el *thriller* con lo policial. Aquél basa su intriga en la confabulación del crimen, mientras que en éste el delito ya es un hecho.

Como ramificación, surge la novela de espionaje: una lucha de poderes entre quienes planean un crimen y quienes quieren impedirlo —con frecuencia, se expone la rivalidad entre naciones. La investigación la realiza un espía, desde el centro del delito, con apoyo de su país. Cuando el género policial llega a Latinoamérica, los escritores aportan elementos determinantes, como el humor, detectives parodiados pero no caricaturizados (*cf.* Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 184); el héroe deja de ser alegoría de inteligencia (o de seguridad nacional) para mostrar la visión humana del delito (bajo el riesgo de distractores como el amor o la amistad); al suspenso se suma una intriga secundaria, la cual termina por imponerse; a veces, los autores retoman la narración desde el ojo del criminal. Esto se ve en novelas como *El complot mongol* del mexicano Rafael Bernal (primera policial en español), *Vientos de cuaresma* del cubano Leonardo Padura Fuentes, *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* del brasileño Rubem Fonseca.

Después de ver grosso modo la noción del género policial, se puede determinar otra condición que coexiste en ambos géneros (el policial y el fantástico): el tiempo de percepción; y la característica de este tiempo "es la de ser irreversible por convención" (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 73). Lo anterior, desde luego, es un elemento que pertenece al campo de la enunciación, al lector real; y que se acentuó en el siglo XX debido a la prolífica experimentación y a la descomposición del orden (lógico y cronológico), *v. gr.* *Rayuela* de Julio Cortázar. Estos géneros, como el chiste, según explica Todorov, requieren que la ortodoxia de leer el texto de principio a fin se cumpla rigurosamente, para que el lector se sorprenda paso a paso, para que el juego cumpla su función —el efecto— de sorprender, de asombrar y de conseguir catarsis. Por eso los textos de estos géneros pocas veces se releen. Y tan sólo los extraordinariamente bien contruidos se siguen leyendo de manera iterativa, sin que se pierda el asombro ni el efecto que los caracteriza, como un chiste que todavía produce risa (al que nunca se le acaba la gracia).

<sup>79</sup> *Cfr.* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 25.

desviaré aparentemente de mi tema —al tocar con levedad y brevemente otros estadios cercanos a la literatura fantástica— únicamente para regresar a la definición de Todorov y comprenderla totalmente.

Tal vez en la síntesis radique la solución del análisis. Por ello creo, como Levine<sup>80</sup>, que para entender el género fantástico, aunque sea en esta aproximación, debo acudir a las partes que en un principio parecían ajenas, y reunir las en torno a este género. Todavía parece difícil encontrar las fuentes que en su evolución dieron origen al género fantástico, sobre todo porque la definición de éste no aclara su naturaleza. Según Todorov, existe como límite entre los géneros maravilloso y extraño, y se desvanece conforme se resuelve el elemento que irrumpe en la realidad incuestionable. De acuerdo con esta visión, lo fantástico es un instante de incertidumbre, un elemento fugaz, una condición que no perdura. Así lo considera el crítico búlgaro porque, para él, de acuerdo con su definición, lo fantástico existe mientras permanece la incertidumbre; una vez que se acepta o se rechaza el fenómeno como elemento constitutivo de la realidad, el texto se mueve a los dominios de lo maravilloso o lo extraño.

Esta concepción me hace pensar que los géneros se distribuyen espacialmente y que se encuentran contiguos y en el mismo nivel; asimismo, que los tres únicamente son variantes que pertenecen a un origen común, ya que se diferencian entre ellos apenas por un elemento, una condición o un modo de lectura del lector. Antes, pues, de que inicie el recorrido por aquellas tradiciones literarias que derivaron en el género fantástico, me detendré brevemente en los géneros anejos con los cuales convive el fantástico, a manera de introducción.

Ana María Barrenechea critica a Todorov porque éste enfatiza la duda y su resolución, además de que lo hace considerando elementos externos para explicar fenómenos internos del texto<sup>81</sup>. Comparto la crítica dado que Todorov afirma que “al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico”<sup>82</sup>; aunque rectifica un poco cuando concede que hay textos en los cuales no se alcanza nunca la certeza y la incertidumbre continúa aun cerrado el

<sup>80</sup> En su *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Levine, aunque distingue las formas, sugiere entender el cuento de hadas, la ficción fantástica y la ciencia ficción son una variante del romance. Bajo esta premisa, considero a éste como el origen principal del género fantástico.

<sup>81</sup> Cfr. Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 14.

<sup>82</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 37.

libro<sup>83</sup>, lo anterior nos deja ver dos ideas del crítico búlgaro: la primera, tanto en el extraño como en el maravilloso debe haber un enigma que resolver; la otra, lo fantástico no existe independiente, aunque él lo llame género, sino como elemento dentro de otro tipo de texto. No comparto, en este caso, los conceptos de Todorov, pero los expongo. En una realidad tranquila ocurre un acontecimiento que pone en duda las reglas bajo las cuales se rige el mundo conocido. Se presenta, de pronto, el enigma.

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso<sup>84</sup>.

Al parecer, para Todorov la solución del enigma constituye el eje temático tanto de lo extraño como de lo maravilloso, por ello ubica entre ambos a lo fantástico. Asimismo asegura que en la novela gótica hay dos tendencias que confirmarían su dicho: un suceso sobrenatural explicado y otro aceptado; solamente apoyo la primera mitad de la aseveración porque, para que algo se acepte o se rechace debe haber antes una decisión y, previamente, un conflicto que resolver, elemento del cual, a mi juicio, carece el género maravilloso.

Tal vez aventuradamente diré que, en todo caso, en lo maravilloso no existe el ex abrupto sencillamente porque ningún fenómeno que ocurra dentro del universo ficticio pone en duda las reglas bajo las cuales funciona ese mundo<sup>85</sup>; no hay incertidumbre ni al interior del texto ni fuera de él —no hacia acontecimientos extraños o como tema que afecte directamente al lector ni a la representación de éste en un personaje—, se acepta desde el inicio el orden del mundo y nadie duda de las condiciones: “no cuestiona la ley que rige el acontecimiento sino que la expone<sup>86</sup>, las reglas están totalmente asimiladas por el autor y el lector, gracias a las cuales, también hay que decirlo, aparece la literatura (y el universo que el arte implica) en el género maravilloso.

<sup>83</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 39.

<sup>84</sup> *Ídem*, p. 37.

<sup>85</sup> Pienso en libros como *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien o *Harry Potter* de J.K. Rowling.

<sup>86</sup> Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, p. 19.



Lo maravilloso, pues, no implica una explicación sino una aceptación; sin embargo, ésta no llega durante la diégesis, más bien tiene que ver con la manera como el lector se enfrenta al texto, ese pacto entre el autor y el lector que decide el género y la comprensión del estilo. En esta parte, sí, existe un lazo innegable que une fuertemente al género fantástico con el maravilloso y el extraño, es decir, el modo de lectura. Al igual que en el fantástico, como lo explica Todorov, el extraño y el maravilloso se deben leer de manera literal; esto es, los seres —elfos, *trolls* y demás— que aparecen en el texto no constituyen una alegoría; son personajes que habitan ese mundo (no representan otra cosa sino a ellos mismos) y cumplen funciones determinadas dentro de la estructura. Por ello, considero necesario preguntar si en el género maravilloso cabría un acontecimiento sobrenatural, a lo cual respondo: solamente a un fenómeno que no esté contemplado en las leyes que rigen ese universo se lo podría tomar por sobrenatural. “La característica de lo maravilloso no es esa actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos”<sup>87</sup>.

Mientras que en el fantástico y en el extraño la duda le atañe al narrador (si se ocupa al narrador representado), al héroe y al lector, en el maravilloso lo importante está, como la felicidad, en otro lado, siempre en otra parte; éste no se preocupa más que por la coherencia y la congruencia dentro de sus propias reglas; aquéllos solucionan un problema que surge entre el lapso durante el cual se perciben los acontecimientos aparentemente insólitos y el momento en que, una vez concebidos, se nombra y se da sentido a los eventos. Por lo anterior (aunque no sólo por esto), el fantástico y el extraño me parecen estrechamente unidos.

Como se ve, el tema principal de estos géneros es la incertidumbre del suceso extraño, pero ya no sólo éste aislado, sino insertado en la duda entre la percepción y la manera como se concibe lo percibido, entre lo que parece ser y lo que es. “La vacilación se ubica dentro del nombre, es decir, en su sentido”<sup>88</sup>. Todorov opina asimismo que si los sentidos, a través de los cuales se perciben los acontecimientos del mundo, confundieron el evento y lo concibieron con otro

<sup>87</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 46.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 35.

nombre, entonces se entra en un género cercano<sup>89</sup>. Aquí termina la incertidumbre y empieza lo extraño.

Lo extraño, por su parte, resuelve el enigma atribuyendo su existencia a una confusión entre percepción y concepción; las reglas del mundo siguen funcionando sin necesidad de aceptar otro orden ni explicaciones fuera de las comunes; el acontecimiento le pertenece puramente al sujeto. Fue un error, una trampa de los mecanismos mentales, si no psicológicos<sup>90</sup>. El problema, pienso, radica en que la mayoría de los críticos aplica únicamente los métodos científicos como mecanismos válidos para explicar los fenómenos del mundo (tanto de la realidad tangible como de la ficticia).

En *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Oscar Hahn apunta afortunadamente que “enfrentados a esos hechos [acontecimientos insólitos, en la línea de Todorov], el narrador, los personajes y el lector implícito, son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si tales sucesos pueden explicarse mediante la razón”<sup>91</sup>. Encuentro, por tanto, más cercano al género extraño del fantástico que éste del maravilloso, en tanto que mantienen el suspenso narrativo a través del enigma; ambos recurren a la imagen de un mundo familiar, cercano al lector real, predomina como eje la incertidumbre acerca de la validez (o vigencia) de las reglas con las cuales se explicaba el funcionamiento o entendimiento de esa realidad mimética.

Por lo anterior, pienso lo contrario a Todorov: más que una línea divisoria entre lo maravilloso y lo extraño, el género fantástico retoma elementos de ambos y los reúne para provocar un efecto diferente (no pretende sublimar el mundo real en otro mejor, como asegura Todorov del género maravilloso, tampoco quiere insistir en la confusión del individuo, como lo hace el extraño), sino provocar una incertidumbre que no termine aunque el enigma se resuelva, una duda que vaya más allá aun de la naturaleza de la pregunta y que se instale en las entrañas del funcionamiento del mundo, de las normas que lo rigen —un poco como la línea

---

<sup>89</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>90</sup> Si fuera el caso, la literatura adquiriría otra ramificación, como la novela psicológica, por ejemplo.

<sup>91</sup> Oscar Hahn, *op. cit.*, p. 15. Cuando inicie el análisis de la concepción que Bioy Casares tiene del género fantástico, se verá que además de las explicaciones racionales —mediante leyes científicas, con frecuencia— los sucesos que desestabilizan la concepción del mundo para quien los presencia se pueden resolver, si es necesario resolverlos, a través de otros mecanismos asimismo humanos y convincentes, por lo menos verosímiles dentro de la ficción.

evolutiva del género policial después de la primera mitad del siglo XX, principalmente en América: se resuelve el crimen y la novela sigue, atractiva para el lector<sup>92</sup>. En lo fantástico, pues, el ex abrupto debe afectar a los dos universos: el de la realidad ficticia (donde se mueven los personajes, como sucede en lo maravilloso) y el individual (el de los sentidos que perciben y conciben el evento, como en lo extraño).

Una vez que he diferenciado con mayor claridad el género fantástico de los géneros cercanos, puedo ahondar en las raíces, las cuales he decidido rastrear siguiendo los dichos, principalmente, de Bioy Casares y Borges, en quienes radica mi mayor interés y que, para no incurrir en necedad, lo omito por obviedad. Junto con Silvina Ocampo, quien sería esposa de aquél, éstos hicieron la *Antología de la literatura fantástica* en 1940. Bioy, encargado del prólogo, tuvo la ocurrencia de acotar el género fantástico casi sin restricciones o de manera amplia y generosa: "las ficciones fantásticas son anteriores a las letras"<sup>93</sup>, escribe; y en su dicho nos sugiere que el origen de este tipo de literatura se halla en la tradición oral, popular, en ese pensamiento mítico en que el ser humano fue depositando sabiduría tal vez empírica, verdades veladas con disfraz de mentira para llegar, como propuso Picasso, a una verdad más profunda.

Acaso cabría aclarar, para distinguir, que, claro, en los mitos griegos son comunes los aparecidos, como los nombra Bioy, pero que, para seguir con la idea de Borges, los géneros se identifican más por la intención del autor y el modo en que se leen que por el texto *per se*, y en este caso, lo fantástico surge solamente como medio para conseguir el efecto pretendido. Quizá en la mayor parte de la literatura encontremos rasgos y elementos que recuerden lo fantástico (y probablemente eso argumente la confusión por el tema); sin embargo, no en toda ella existe la intención fantástica, la cual probablemente sea aquello que se deba definir para identificar al género fantástico en su carácter, todavía discutido, de autónomo. Así, Bioy Casares, después de señalar los orígenes difusos de las ficciones fantásticas en el pensamiento antiguo, asegura que la intención

<sup>92</sup> En sus *Memorias*, Bioy confiesa que no estaba de acuerdo con esta tendencia (menciona a Dashiell Hammett) en la que el juego intelectual se va sustituyendo por acciones, violencia y sexo.

<sup>93</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, p. 7.

fantástica "como género más o menos definido [...] aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés"<sup>94</sup>.

Borges pensaba (y bien, creo) que la única honradez posible dentro de la literatura la tenía el texto que prefería el proceso causal de la magia<sup>95</sup>, donde habita lo lúcido, la forma y el orden limitado de los elementos —si un clavo aparece en el cuento...—, esto implica una mayor valoración por la creación y la fábula que la recreación y la imitación, porque se debe inventar un mundo que posea acaso los mismos elementos que la realidad pero en referencia con otras funciones. A estas características corresponde la novela de aventuras en oposición con la psicológica, la cual, a semejanza de la realista, busca informar, trasladar de manera mimética nuestra realidad a la ficción y representar el caos de la vida a través de proyecciones mentales a las que "nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día"<sup>96</sup>.

La novela de aventuras, entonces, es una creación y no una mimesis, se vale del orden estructural para fomentar una lógica lúcida y lúdica, inteligente, necesaria para volver verosímiles los elementos que, aislados, conservarían su naturaleza inverosímil; sus causas son mágicas y no tanto sobrenaturales, se trata de máscaras y no de rostros, de apariencias; se trata de usar el arte como un artificio para, mediante un juego sucesivo, asombrar al lector con historias atractivas<sup>97</sup>, quien además y debido a la incertidumbre que invade de pronto la trama —un hecho extraordinario, en lo fantástico; un interés por lo desconocido, en la aventura<sup>98</sup>—, queda comprometido junto con el protagonista durante el resto

---

<sup>94</sup> Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, p. 7. Nunca estará de más mencionar la amistad que en 1932, en casa de Victoria Ocampo, iniciaron Borges y Bioy. Ambos coincidieron en que lo más importante no era la fama sino el acierto literario, la comprensión de la verdad. Esta visión personal los hizo preferir el tipo de literatura (fantástica, policial) que cuida artesanalmente la historia, la técnica, la estructura, la dosificación de los elementos al servicio del efecto. Por su estrecha colaboración, con seguridad digo que los dichos de uno son las creencias del otro. Por otra parte, hasta aquí hemos visto que la literatura fantástica implica, más que temas o contenido, estructura. Solamente si consideramos lo anterior como cierto, se puede describir el origen del género.

<sup>95</sup> Se refería a la justificación interna del texto, a apartar toda referencia externa para explicar la sensación inherente que un cuento provoca en el lector, con el fin de que el lector quede atrapado en el texto, se identifique con algún elemento y termine su experiencia artística con la sensación de placer, de haber disfrutado una historia, otra pequeña vida.

<sup>96</sup> Borges citado por Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 17.

<sup>97</sup> Cfr. Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 19.

<sup>98</sup> Levine denomina novela de aventuras a textos como *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson. Tal vez las líneas que Bioy escribió en "La trama celeste" (y que son epígrafe de este apartado) den una mejor noción de este concepto.

de la narración. Y eso lo hace partícipe del texto de la misma forma como el lector del género policial queda atrapado en la resolución del enigma.

En este sentido, la novela de aventuras está cerca del género fantástico porque respeta la estructura y porque basa su efecto (o el interés) en la confusión que aparece cuando una cosa toma apariencia de otra (elemento que al interior del texto estimula la percepción de los sentidos), porque es una creación de la inteligencia en la cual el autor usa a la literatura como un puente para —como buen arte— mover algo en el lector. Por tanto, lo más importante es crear una historia verosímil (no copiar la que se vive), atractiva, que involucre al lector con el universo ficticio, para que se consiga anagnórisis, primero, y catarsis, después.

Levine sugiere que Borges, con la novela de aventuras, y Bioy, con las historias de aparecidos, se refieren al romance, porque la literatura fantástica practicada por ambos “se originó en aspectos particulares de la literatura inglesa del siglo XIX”<sup>99</sup>, como ya había enfatizado Bioy en la *Antología*. Los géneros que fomentan la trama —la anécdota, la historia o la sucesión de acciones— o dan más importancia a ella, procuran el rigor de la estructura y la economía de los elementos para captar la atención del lector y para transportarlo totalmente al asombro de un universo, por ficticio, posible. Es el caso del romance, el cual exige, en principio, que el lector real adopte una actitud específica antes de emprender la lectura —característica compartida con lo fantástico, o que éste heredó.

Robert Louis Stevenson lo explica magníficamente con esta frase sencilla y luminosa: “la ficción es para el hombre adulto lo que el juego es para el niño; es allí que él modifica la atmósfera y tenor de su vida”<sup>100</sup>. Por esto, Borges defiende la calidad de artificio que se puede otorgar al arte (en este caso, a la literatura), porque mantiene el diálogo directo —de ida y de vuelta— entre los participantes obligados del circuito de la comunicación: autor (emisor) y lector (receptor), quienes juegan mutuamente, uno a construir universos paralelos en los que el otro se interna para vivir, aunque sea en el nivel abstracto del pensamiento, las vidas posibles que siempre despertarán el infinito asombro de quien escucha con los ojos a los muertos —como escribió Francisco de Quevedo.

<sup>99</sup> Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 18.

<sup>100</sup> *Ídem*, p. 20.

De lo anterior puedo ya destacar dos cosas: una, la importancia que tiene el lector al aceptar la condición de entrar al juego de la ficción, y que confirma el dicho de Borges de que los géneros se definen por la manera como se leen; y otra, la importancia, asimismo, de la estructura, la cual permite al autor acercar sus mundos inventados al receptor, y que apoyaría, otra vez, la idea de Borges del arte como artificio y —ésta a su vez— la de Picasso de que el arte utiliza la mentira como medio para llegar a la verdad.

Quien se interesa en un texto de este tipo y abre un libro, busca una historia atractiva que lo motive a disfrutar lo dable, lo latente que aún no ha experimentado en carne propia, no totalmente, aunque siempre exista alguna referencia de donde uno —el que lee— se ase para afirmar (y justificar) el encanto de la lectura. Para conseguirlo, el autor acerca sus mundos inventados al lector mediante "impresiones sensoriales directas"<sup>101</sup>. Esto es, que la historia incita a reconsiderar la manera como se percibe el mundo y si aún esos mecanismos permanecen válidos para concebir y nombrar los fenómenos del mundo<sup>102</sup>. Como se ve, el romance involucra los sentidos físicos con que se percibe la vida y los abstractos con que emitimos juicios, para seguir en la línea de Gillian Beer. Y, en este sentido, de esta vacilación infinita —que el ser humano incluso adopta como virtud o característica— sobre el ser, la existencia y la estancia en el universo, se derivan los temas que conformarán, por el cuidado de la estructura, el género fantástico.

El romance, entonces, se basa en impresiones sensoriales directas para acercar al lector los mundos imaginados por el autor, quien rehace la realidad según la imagen del deseo; por ejemplo, en *The turn of the screw*<sup>103</sup>, novela esencial para este trabajo porque, según Borges, *La invención de Morel* de Bioy Casares alcanza el mismo nivel de calidad en su argumento, Henry James escribe en voz de la narradora protagonista, después de que ésta experimenta un fenómeno repentino y anhelado: "fue la sensación de que lo ansiado por mi imaginación se volvía realidad"<sup>104</sup>. La vacilación, en principio, nace de la exteriorización de un deseo. El personaje, quien sospecha de los alcances de su

<sup>101</sup> Gillian Beer citado por Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 26.

<sup>102</sup> El poeta chileno Gonzalo Rojas insistía en que hay que nombrar el mundo todos los días.

<sup>103</sup> O, también, *La vuelta de tuerca*.

<sup>104</sup> Henry James, *La vuelta de tuerca*, p. 41.

obsesión, duda de la existencia tangible del fenómeno que se presentó y que los sentidos corporales lo percibieron exclusivamente para el personaje, casi siempre sin testigos, "como sujeto único de la experiencia"<sup>105</sup>.

La historia, por ende, entra en otra confusión más literaria: la creencia del dicho. El lector, aquí, como bien enfatizó Todorov, podrá no admitir la versión de los personajes (capaces de mentir en tanto que representan seres humanos), pero nunca dudará del narrador, en quien confía, a quien le encomienda el placer estético. El narrador, claro, en estos casos, asume también la función de personaje como elemento únicamente útil para confirmar la vacilación y que ésta mantenga consistencia en el eje temático del género fantástico.

Pero lo importante del romance como origen de lo fantástico no estriba totalmente en la vacilación de la cual ya da cuenta Stevenson al argumentar que con ella el lector queda comprometido con el texto<sup>106</sup>, sino en las funciones que desempeña en relación con el lector; porque, en su evolución, la vacilación entre lo real y lo irreal "se convierte en la incertidumbre infinita del lector de los escritores argentinos, tal como la alegría infantil del lector de Stevenson se convierte en el terror infantil del lector de Borges y Bioy"<sup>107</sup>. Cuando la armonía entre una cosa que se debería corresponder natural y obligatoriamente con otra no ocurre, luego surge la duda. Ésta la retoma el género fantástico, hereda el elemento y lo lleva un poco más allá; lo que importa es tanto el fenómeno como el efecto que provoca: asombro, terror, alivio.

Antes de seguir con otros elementos que el romance en su evolución aportó al género fantástico, conviene acotar brevemente lo anterior —el efecto que produce el enigma. Tal vez por esta divergencia entre un fenómeno que crea incertidumbre y el efecto, aparte de la duda, que ocasiona en el personaje (narrador y lector a menudo incluidos), existe confusión en el modo como los críticos perciben el funcionamiento del relato fantástico. Todorov, por ejemplo, sugiere que el miedo es un elemento cuya presencia no determina la estructura del género; en cambio, según Irène Bessièrè —para quien, cabe aclarar, este tipo

---

<sup>105</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>106</sup> *Cfr.* Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 21.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 20.

de relatos no constituye estructuralmente un género— “el miedo es fundamental porque cumple una función totalizadora”<sup>108</sup>.

Sospecho que la confusión, ahora, irónicamente, se presenta en la intención del autor, en el nivel de la enunciación y no, como debe ser —y es, en el fantástico—, en el enunciado. Tal vez Bessière se deja llevar por la tendencia que, a fin de cuentas, caracteriza a Poe: el terror *ex profeso*, y que Bioy Casares critica y ejemplifica con la novela gótica, la cual es, en cualquier caso, un giro que el siglo XIX le da, bajo las mismas premisas, al romance; es decir, una vez que el autor atrapa la atención casi infantil del lector y lo compenetra con el texto aludiendo mundos ideales que “expresan los más profundos deseos e impulsos del hombre común”<sup>109</sup>.

Los autores del siglo XIX no desarrollan, como los autores de cuentos de hadas, ilusiones utópicas y pastoriles de mundos ideales, de lugares amenos en los cuales la realidad deja de ser terrible de un momento a otro, casi milagrosamente, para convertirse en el estado feliz, perfecto, y donde todo lo bueno es posible con tan sólo pronunciar un nombre; sino que exploran también la fantasía, pero en su lado siniestro<sup>110</sup>. De una imagen que puede satisfacer el deseo del hombre —y tal vez de aquí que los géneros fantástico y policial aludan mundos ordenados y cotidianos, tan ideales que no hay sospecha de irrupciones, para luego contraponer universos—, se vuelve otra que, dado que ya se asumió como propia la primera, infunde miedo al interior del texto y comienza la catarsis afuera, en el lector (implícito y real), quien se alivia de que aquello haya quedado en el nivel ficticio de la vida. Y que se asombre, como Neruda de aquella mariposa que se parecía a la palabra melancolía, de que no sea cierto.

Me parece que este movimiento hacia el otro extremo del péndulo lo ocasiona la necesidad de renovar las historias de hadas, fantasiosas, para poder llegar al lector real, el cual, a partir del siglo XIX, comprueba que la tierra prometida no existe, que Dios ha muerto, que los grandes relatos caen por su propio peso, que los mundos mágicos únicamente saben a mentira, y que “el

<sup>108</sup> Óscar Hahn, *op. cit.*, p. 21.

<sup>109</sup> Gillian Beer parafraseado por Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 27.

<sup>110</sup> Esto tiene que ver con una rama cercana: la utopía. Dado que el relato pastoril expone un mundo ideal representado en elementos conocidos, la utopía participa como filosofía que sustenta la posibilidad de un nuevo mundo, mejor. El lado B de la utopía, la anti-utopía, fomenta la pesadilla, lo monstruoso, lo siniestro.



cuento de hadas de la felicidad ya no puede ser tomado seriamente en cuenta; pertenece a la tierra del nunca jamás de la infancia, protegida de las realidades que bien pronto serán conocidas en forma terrible"<sup>111</sup>.

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, como éstos exigen una continua transformación de la literatura<sup>112</sup>.

También por lo anterior los artistas, los escritores, quieren "expresar la realidad cotidiana [e] instruir al lector con el conocimiento práctico y no, como el romance, ilusionarlo con fantasías"<sup>113</sup>. En los siglos XIX y XX, como se sabe, la mentalidad del ser humano cambia, no solamente por los continuos avances científicos y tecnológicos, sino también porque el ideal absoluto no existe más: ni Dios, ese eje medieval, ni Hombre, el objetivo renacentista. Las sospechas decimonónicas, como las de Mary Shelley con el doctor Frankenstein, se vuelven ciertas durante los insistentes errores del siglo veinte.

La gente, por tanto, para aligerarse la carga semántica de los conceptos de vida, o prefiere la realidad monstruosa de los relatos góticos<sup>114</sup>, que estimulan los sentidos del receptor mediante extrapolaciones de los miedos profundos, o se inclina por la novela realista, ese estilo mimético que se empeña fielmente en fotografiar el estado de las cosas en el tiempo; en ambos casos, se evade lo real y lo importante. En ambos casos, ocurre la premisa que Andrés Bustamante, el humorista mexicano, indica como necesaria —característica— para que un chiste haga reír (y que implica, como casi todo en el arte, una identificación, un reconocimiento): retratamos sin salir en la impresión. Quien descubre al conde Drácula de Bram Stoker o a cualquier personaje de *La taberna* o *Naná* de Emile Zolà, se sentirá a salvo de no ser tan maligno como el primero o tan despreciablemente miserable como los segundos. En ambos casos, insisto, se alcanza la levedad que Milan Kundera describió como cualidad del ser humano posmoderno.

<sup>111</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 33.

<sup>112</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 8.

<sup>113</sup> Gillian Beer aludido por Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 28.

<sup>114</sup> Los surrealistas, acota Levine, la consideraron como expresión superracional de los deseos profundos del ser humano, "los surrealistas entendieron que este género aparentemente escapista y artificial era psicológicamente más penetrante, y en última instancia una expresión más auténtica de la realidad del hombre que los artificios del Realismo" (Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 29).

Mientras divaga sobre la ciencia ficción, Beer afirma que el romance moderno sirve más de exorcismo que de un cumplimiento de un sueño (como en el cuento de hadas), y también que nos libera de lo oneroso de la vida cotidiana<sup>115</sup>. Esta apreciación, a diferencia del terror, nos deja ver otro aspecto de la reacción ante el suceso extraordinario —y nos confirma que únicamente instalados en la intención y el efecto se puede acceder a una comprensión mayor del texto—, ante la vacilación ficticia (resuelta o no) en relación con el lector real: la catarsis, el alivio de ver en otro el infortunio que evadimos en nosotros mismos. Este caso, más cercano a lo fantástico por la intención primaria del autor por provocar vacilación ante las reglas del mundo, nos deja ver otra característica del relato fantástico: busca un desahogo catártico y no una mimesis, que el lector traslade y confiera el temor de lo posible en su vida a la realidad ficticia que sufre el personaje.

Tal vez por esto es la constante crítica aclaratoria tanto de Bioy como de Borges a la novela realista y psicológica en oposición al género fantástico, porque en el intento de conseguir una catarsis que libere al lector del lado opuesto de lo real, de lo bueno y de la vida, se incurre en el error de individualizar un problema casi ontológico y darle un matiz psicológico, más de proyección que de creación, y en vez de que el lector descargue sus miedos, los recibe, y se pierde el encanto de la lectura. El narrador abusa de la confianza que el lector real le otorga, al creer en su dicho, para ser complacido estéticamente. Y en este caso, no hay asombro, no el que provoca una creación intelectual; aunque cualquier expresión de calidad y artística mueva al asombro, no importa el género o el estilo, como las imágenes que aparecen con frecuencia en las películas de Woody Allen y que podrían confundirse con elementos fantásticos a pesar de que son proyecciones psicológicas<sup>116</sup>, individuales, que realmente ocurren dentro del personaje sin ser

---

<sup>115</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>116</sup> Por ejemplo, en *Los enredos de Harry* (*Destructing Harry*, Estados Unidos, 1997), un personaje, actor de cine, aparece fuera de foco, se presenta borroso. En este caso, no se trata de un fenómeno extraordinario que ponga en riesgo las reglas bajo las cuales funciona el mundo (Nueva York), más bien se atribuye totalmente, sin discusión, al estado físico y anímico del personaje. Se sugiere un problema psicossomático por exceso de trabajo. Lo mandan a descansar. No así en *Comedia sexual de una noche de verano* (*A midsummer night's sex comedy*, Estados Unidos, 1982), en la que aparece una máquina capaz de reproducir imágenes de personas en otro tiempo (como ocurre con la invención de Morel). En este caso, Allen recurre a la magia de la ciencia ficción para provocar efectos fantásticos similares a los de Bioy, el asombro ante lo posible

necesariamente deseos concientes, como si lo son —no siempre deseos, claro— las imágenes del romance.

El romance, pues, ofrece una imagen fantasiosa de la realidad, quiere incentivar al lector con mundos que satisfagan sus deseos. En el cuento de hadas se cumplen deseos amorosos y llega el príncipe de sangre azul —casi siempre en disfraz repugnante— a despertar de la pesadilla, acaso de la realidad, a la princesa, siempre despreciada; o alguien descubre el milagro de la vida, el elixir de la juventud eterna, de la riqueza, de pronto, sin querer y, a veces, sin darse cuenta<sup>117</sup>. En este tipo de historias, con frecuencia, hay un mensaje intencional por parte del autor, una tesis definida que a veces se confunde, por su cercanía, con la estructura de la fábula. Lo importante aquí es el fondo, materializar los deseos del hombre —inalcanzables en la realidad.

Lo fantástico retoma varios elementos del romance. En principio, el respeto por contar historias atractivas que interesen al lector y que lo adentren a universos en donde se vean, si no satisfechos sus deseos, por lo menos estimulados. También basa su estructura en la ficción, en la creación y en la fábula, pretende inventar mundos —con elementos comunes a los nuestros, claro, para hacerlos entendibles. Se opone a la mimesis y a la individualización de un problema para no incurrir en la novela realista o psicológica. Le da importancia a la intención y al efecto, y dosifica los elementos para conseguirlo de acuerdo con el lector real y el momento histórico, porque “no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos”<sup>118</sup>, y cada uno busca el recorrido, sus reglas, para lograr sus objetivos: el miedo, la vacilación, el asombro<sup>119</sup>.

---

y fascinante, y no, como opinaba Todorov, para provocar una desestabilización, mediante la incertidumbre, del mundo.

<sup>117</sup> Pienso en los cuentos de los hermanos Grimm o de Hans Christian Andersen, principalmente “El Grifo” (véase *Obras selectas*, pp. 233 a 237).

<sup>118</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 8.

<sup>119</sup> De influencia helénica el romance mantiene los aspectos ideales y utópicos, aunque éstos, como vimos, a partir del siglo XIX se inclinaron hacia el sendero de lo siniestro. Para entender la formación del género fantástico, conviene que me detenga un poco en estas dos ramas que se incluyen como componentes —o complementariamente esenciales— del romance: lo pastoril y lo utópico.

De ellos, el romance rescata principalmente la imagen que los poetas bucólicos crearon para recrear el mundo posible, el que, en cierta manera, debía ser, según los preceptos filosóficos de Platón, quien creía que “los objetos de la naturaleza no existen más que por imitación” (Raymond Bayer, *Historia de la estética*, p. 34) y cuya belleza sólo es una representación de una belleza superior, abstracta, ideal. Por ello el arte es lo más cercano a la vida, porque se crea a partir de referentes reales; también por esto, en la página 116 de *El jazz*, Huesman y Berendt afirman que “los agresivos, brutales y violentos no son los músicos de *no wave*, sino [y aquí lo que

---

me importa] las circunstancias de la vida en que ellos penetran en los campos auditivos de su entorno y los transforman en música". Las cosas exponen su belleza, sin embargo, en el campo sensible como medio para llegar a la *noesis* (ese lugar donde, según Platón, radica la Idea), gracias a lo cual la belleza puede manifestarse mediante la apariencia.

Este modelo deseado de *locus amoenus*, copiado desde las ideas, toma las formas ya conocidas del universo, y lo corrige el deseo de la fantasía. Y esto, sospecho, guarda relación con la insistencia de Gonzalo Rojas en decir el mundo todos los días. Se refiere, probablemente, a estas ideas anteriores aunadas con la siguiente creencia, también de Platón aunque en palabras de Bayer: "el mundo es creado por modelos y paradigmas" (Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 34). Los poetas bucólicos intentaban complacer al lector acercándole los mundos posibles en los cuales se podían realizar —ver realizados— los deseos de los seres humanos, y, claro, con los modelos que, tanto quien decía el mundo para recrearlo como quien lo escuchaba para vivirlo, ya conocían, que seguía siendo familiar aunque sólo fuera en el aspecto abstracto de una idea.

### 3.- Visión de lo fantástico en Bioy Casares

No son, no quieren ser, psicológicos.  
Jorge Luis Borges, Prólogo a *Historia universal de la infamia*.

Dos cosas determinan la escritura de Bioy Casares: en principio, busca devolver a los lectores la parte de asombro que él mismo experimentó tras haber leído *El Quijote*; y, después, retoma la tradición de los contadores de cuentos (que históricamente fomentan el romance mediante los cuentos de hadas). En esta visión de la literatura, se preocupa principalmente por la anécdota que recibe el lector:

A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno [el texto fantástico]<sup>120</sup>.

Dijo esto en respuesta a los insistentes reclamos de la crítica para crear una literatura que abordara temas capaces de responder a las perplejidades del hombre moderno —término que enfatiza, aun con ironía. Sospecha que los intentos por explicarlas únicamente serían inexactitudes; “una nota al margen de un texto borrado por completo”<sup>121</sup>, a lo más, aproximaciones, como el ser humano.

A Bioy no le interesa —no como escritor, al menos— el caos posmoderno, ni los experimentos estilísticos, ni las corrientes artísticas; él mira el origen de la literatura: que el arte conmueva y comunique (esa belleza menos fácil, la sencilla). Lejos del tiempo, el género fantástico perdura en el siglo XX —y seguramente subsistirá mientras exista literatura no sólo escrita— gracias al fomento convincente de escritores como Bioy, cuya actitud influye invariablemente en la concepción del género.

Porque Bioy pretendía causar asombro en el lector, opina que si se analizara el efecto literario, se vería la manera como éste transforma al lector conforme la literatura abarca soluciones o tópicos distintos hasta agotarlos y volverlos infuncionales, esos lugares comunes en los que el lector deposita

<sup>120</sup> En la posdata que en 1965 escribió para la reedición de Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 17.

<sup>121</sup> Fernando Pessoa (como Bernardo Soares), *El libro del desasosiego*, p. 165.

tristemente su fastidio<sup>122</sup>. A través del tiempo, las historias cambian de acuerdo con sus receptores y sus emisores, quienes exploran escondrijos, atajos, nuevas rutas para llegar al mismo sitio, al objetivo, el efecto literario, ya la risa, ya el terror, invariablemente el asombro. Y en este sentido se cumplen las palabras de Bioy acerca de que “no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos”<sup>123</sup>. Cada cuento adapta las reglas generales para conseguir el objetivo de su autor, cuya intencionalidad, como ya he dicho, parece definir cada género<sup>124</sup>. Parece ser, pues, que el asombro —si seguimos la idea del efecto literario y de la intencionalidad— define la obra de Bioy Casares, de la cual distinguimos un género de otro únicamente por la manera como presenta los temas, la estructura.

Para provocar el asombro, Bioy aceptó el género fantástico —y el policial— y rechazó la novela psicológica tal vez porque, aunque afirma que Borges al ver la vida como extensión de la literatura rendía homenaje al arte de la palabra, Bioy marcaba claramente ambos territorios<sup>125</sup>. Al igual que el género policial, como ya se ha señalado, el fantástico se preocupa casi artesanalmente por la estructura, por dosificar todos los elementos y ponerlos al servicio del enigma —esa desestabilización de las reglas del mundo. Levine escribe que “la arbitrariedad y el desorden le son ajenos, aunque no sean ajenos a la realidad cotidiana”<sup>126</sup>. La importancia en el cuidado de la estructura destaca en estos géneros por el contexto cultural del siglo XX (a juicio de Borges y Bioy, la displicencia por el orden, el poco cuidado en los elementos, y, según quien escribe, el desprecio por la actividad artesanal que implica toda creación humana). Pero más allá de lo personal, estos escritores argentinos criticaban para mal la tendencia psicológica por su falta de cuidado en la concepción de la obra artística.

Ambos géneros o estilos coinciden en el tema: la exteriorización de un deseo, es decir, el enigma altera al individuo que lo experimentó mientras él mismo soluciona ese conflicto interno; al parecer todo ocurre dentro, en la

---

<sup>122</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 8.

<sup>123</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>124</sup> En esto, también, coincido con Borges: tácitamente asegura que la definición de los géneros literarios radica más que hacia el interior (el texto), en el exterior (el lector). Esto se ejemplifica claramente en *Melinda & Melinda* de Woody Allen (Estados Unidos, 2004): el mismo fenómeno provoca risa o llanto, según quien lo cuente y la manera como lo presente.

<sup>125</sup> Por ejemplo, sus personajes representan personas íntegras, de valores a ultranza, pocas veces infieles o atormentados si cayeron en tentación. Hedonista, él no se privó de otros amores —aun lolitas— al casarse con Silvina Ocampo.

<sup>126</sup> Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 16.

percepción y en la concepción del evento. Los dos tipos de textos proyectan un deseo íntimo, exteriorizado; la diferencia radica en el tratamiento.

La novela psicológica cae en la trampa que advirtió Jean Paul<sup>127</sup>: como quieren expresar lo ilógico (la divagación al parecer inconexa) del proceder mental, el autor lo hace a través del fluir incontenible de su conciencia humana y no con la parte del cerebro destinada a la creación artística, a la profesión de escribir y, en fin, al intelecto<sup>128</sup>. En cambio, el género fantástico separa las dos realidades: la del autor y la del texto.

El escritor diseña un plan, crea la estructura indicada y establece las reglas del juego en donde, una vez inmerso el lector, éste sentirá lo mismo que el autor quiso hacerle sentir, incluso el caos, que únicamente es una máscara, una ilusión, porque detrás de ese universo confuso existe el cosmos, el sistema que el artista diseñó para que los elementos funcionarán al servicio del objetivo<sup>129</sup>. Y de este juego, en el cual no se percibe un tormento íntimo sino un aroma de placer, un aire por el triunfo de la inteligencia emocional, el lector sale no solamente asombrado, sino desahogado, con ánimo para enfrentar de nuevo la angustia de la vida real<sup>130</sup>. Solamente para enfatizar las diferencias y adentrarme al género

<sup>127</sup> Por el contrario, el policial consigue zafarse de esto gracias, pienso, a que "Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia" (Jorge Luis Borges, *op. cit.*, 193). Por eso, la cercanía innegable con el género fantástico, por el cuidado de la estructura en que nada es arbitrario, la solución del enigma debe ser pensada, inteligente y lógica, y el tiempo real de lectura, de inicio a fin, en cuyo recorrido se dosifican los elementos y las claves.

<sup>128</sup> La crítica tiene que ver con la calidad. He leído libros donde el fluir de la conciencia es tan bueno que uno no duda de su verosimilitud a pesar de la lucidez. Estos, sin duda, tienen la estructura mental previa, apropiada de un libro casual y meditado (*cfr.* Fernando Pessoa, *op. cit.*) para que resulte siempre clara la pena y confusa la historia (*cfr.* Juan Marsé en *Si te dicen que caí*).

<sup>129</sup> Recuérdense la analogía de Stevenson entre la ficción para el adulto y el juego para el niño, la idea de Picasso de que el arte miente para llegar a una verdad más absoluta y estas palabras de Juan Rulfo: "todo escritor que crea [de crear] es un mentiroso" (citado por Hernán Lavín Cerda, *Ensayos casi ficticios*, p. 131).

<sup>130</sup> Probablemente por esto los escritores rechazaban la tendencia a contar historias atractivas, porque la gente las consumía con abundancia, como las historietas policiales, y en el siglo XX se tenía la idea de que "en cuanto uno se propone vender o agradar, empieza a conceder importancia al mercado y se olvida del arte" (Tibor Fischer, *No apto para estúpidos*, p. 115), porque lo comercial, por natura, debía ser de mala calidad. (A últimas fechas la industria comercial descubrió que, porque ya no se puede crecer infinitamente en un mundo finito —*cfr.* Ramón Tamames, *Ecología y desarrollo*—, el progreso se inclinaría por un desarrollo horizontal, enfocado a la calidad del producto, y se da cuenta de que la calidad se sigue vendiendo a pesar del tiempo.) Bioy podría ser la excepción que, como siempre, confirma la regla, porque prefiere retomar la tradición y seguir lo clásico, el orden, a pesar de la marea de experimentación artística. Borges comenta que nuestra literatura —entendiendo la del siglo XX— tiende a lo caótico, "se tiende a suprimir personajes, los argumentos, todo es muy vago" (Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 197). Y concluye que el cuento

fantástico: en la tendencia psicológica se tiene la certeza de que la materialización de los deseos ocurre —valga la expresión— en el interior del individuo, como en “El corazón delator” de Allan Poe; en el género fantástico, nadie duda de que lo acontecido sucedió en el mundo, la vacilación se ubica en el sentido que tomará el fenómeno al nombrarlo, al concebirlo.

En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy dejó clara su postura frente al género fantástico afirmando que “viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas”<sup>131</sup>. En esta amplia definición, surge un concepto —aparecidos— que,

---

policia mantiene virtudes clásicas, pues éste no se entiende sin principio, medio y fin; es decir, sin un trabajo casi artesanal dentro de la estructura por parte del autor.

El hombre descubre que el absoluto no existe, que todo es la unión de todo. La mayoría de los artistas buscó desenmarañar el conflicto posmoderno desarticulando los componentes; en literatura, separaban un elemento y lo llevaban a su extremo (v. gr. los antipoemas del chileno Nicanor Parra; la musicalidad de la palabra que desarticula su significación en *Altazor* del también chileno Vicente Huidobro; el extremo de la experimentación lingüística en *Larva* del español Julián Ríos; el caos temático y la crisis del héroe en *Dejemos hablar al viento* del argentino Juan Carlos Onetti; la reducción casi a cero de la anécdota en la otra odisea, en *Ulises* del irlandés James Joyce). Los otros, quienes creyeron que aun sin absolutos la reunión de todo facilitaba la comprensión de la existencia, siguieron creando bajo la premisa, ésta sí parece totalmente cierta, de combinar tradición y originalidad so pena de quedar aislados de antologías y editoriales, como los poemas de *Razón de amor* o *La voz a ti debida* del español Pedro Salinas; en ellos, como en Bioy, destaco la capacidad por asombrar al lector del siglo XX, inmerso en la apariencia de la imagen (el auge cinematográfico no es gratuito) y el cual seguía incrédulo y parecía que nada le interesaba. Al querer evitar ser comerciales, los artistas renunciaron a la respuesta que buscaban.

Por ello, Bioy afirma que contar cuentos responde a una necesidad más profunda del ser humano, que la satisface a través del tiempo. Las soluciones inmediatas y experimentales se recuerdan, se conservan sin embargo sólo como documentos más bien historiográficos. En el siglo XX, antes de las guerras mundiales y después de ellas, la gente necesitaba que no le pesara mucho la conciencia de la existencia (cfr. Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 52), pues ya no tenía en quien depositar la esperanza o el sentido de la vida; por ello recurría a historias atractivas, entendibles, capaces de sumergirlo en mundos tranquilos, contrarios al real. Y ahí adentro, durante el tiempo de la lectura, poder liberarse de una tristeza, salir del libro desahogado, con el ánimo necesario para afrontar el mundo de nuevo.

El hombre medio tenía suficiente con la angustia de la realidad, como para intentar entender los experimentos caóticos de los artistas. Como ellos, como siempre, poco a poco escribieron para el reducido grupo intelectual, otros (de menor calidad, no hay que negarlo) ocuparon el vacío que la gente pedía, y escribieron historietas, cuentos policiales, novelas de amor y literatura licenciosa. Cuando los primeros se preguntaron la razón por la cual la gente se alejaba del arte, descubrieron que el arte se había alejado de la gente. La concepción del hombre intelectual se convirtió de un guía social a una ofensa al pensamiento humano, un icono de vanidad, soberbia, hedonismo (aun hoy, desafortunadamente, encontramos en los pasillos a esos seres —esnobistas, *freaks*, *kitschs*— que miden su calidad en la medida en que son incomprensidos, y que hacen que la realidad imite al arte (la vida está llena de ficción no siempre involuntaria; el *reality show* confirma esto y también lo otro, al fingir que la realidad invade a la ficción); tristemente siguen creyendo que vale más el artista que la obra; y mientras más saben de humanismo, más lejos se hayan del ser humano). Esta fue la tendencia, a mi juicio, otro error del siglo XX, siglo apenas salvado a partir de 1989, con la caída del Muro de Berlín el 9 de noviembre, con la inminente desintegración de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, entre otros milagros (cfr. Mijail Gorbachev, *Perestroika*).

<sup>131</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 7.



en palabras de Todorov, quedó descrito como un acontecimiento insólito, y en las de Bessière, enigma. (De cualquier forma el nombre no importa. Utilizo visible y aleatoriamente cualquiera de ellos.) La idea de una presencia que aparece nos remite, claro, a su ausencia anterior en el universo y a la ambigüedad con que se hace perceptible mediante los cinco sentidos. Para Bioy, entonces, el elemento principal del texto fantástico sería el acontecimiento repentino e impensable, como un aparecido, un fantasma, una ilusión, un espejismo. Por otra parte, la irrupción ocurre lógicamente dentro de un orden conocido, implica por tanto lo que desestabiliza de la misma manera como la alegría ocupa el espacio de su contrario, tal vez una tristeza.

A este segundo elemento —la armonía, el universo familiar y cotidiano— recurrieron los escritores para facilitar el efecto, una vez que el lector se había acostumbrado a los ambientes o atmósferas —lluvia, castillos, otoños— que facilitaban el miedo. Como ya dije, el lector exige métodos diferentes igualmente efectivos conforme la memoria (colectiva o no) reconoce las señas, las pautas o los silencios en los que, entonces, la sorpresa se espera y ya no asombra.

Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte<sup>132</sup>.

Desde luego, el infierno está alrededor, los extremos llevan a lo malo no sólo del arte sino de la vida. Y una vez que el lector ha asimilado el hecho de que la calma es apariencia, un indicio inequívoco de calamidad, termina la sorpresa y empieza el dilema para el autor: buscar métodos verosímiles que atrapen al lector y lo hagan caer en la trampa de hacerle creer algo que en verdad no está ocurriendo. Vuelvo a Bioy cuando recomienda que el escritor “deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar”<sup>133</sup>. Estos elementos, por supuesto, tienen que ver con la verosimilitud, elemento que, si entra en crisis, se corre el riesgo de perder la calidad y la credibilidad del texto.

---

<sup>132</sup> *Idem*, pp. 8 y 9.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 8.

Por lo anterior, Bioy acuña el concepto del peligro amarillo en referencia con la novela *Le mystere de la chambre jaune* de Gaston Leroux, a la cual critica por su exceso en cuanto a la trama tediosa, "más afectada por el melodrama que por una secuencia racional de hechos"<sup>134</sup>, y por la saturación de situaciones en comparación con la economía, rigor y dosificación de elementos de Chesterton en sus textos policiales. El peligro amarillo alerta para que no se pierdan ni la verosimilitud ni el suspenso, elementos que ayudan necesariamente a que el desenlace de la trama provoque sorpresa en el lector; y se refiere a "un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes"<sup>135</sup>.

Esto es, que no haya más de un suceso inexplicable ni elementos dignos de distracción como tampoco la presencia de otros que aumenten el significado, o colaboren a que se vuelva hiperbólica la trama y todo termine en ese extremo donde, en vez de un fantasma, muchos constituyen una alegoría o una situación sin sobresaltos, acostumbrada. Varios ex abrupto (la medida del exceso también se establece dentro del texto) volverían inverosímil la historia como también nos parecería inverosímil si en ese universo cotidiano los personajes reflejaran tranquilidad, bienestar, la inefable quietud de la cual carece el mundo al que pretende representar. Cuando Bioy habla de un aparecido, su dicho cumple la tercera condición que Todorov establece para los textos fantásticos: que se lean de manera literal. Debe ser un acontecimiento extraño, literalmente, de lo contrario, se corre el riesgo de caer en el error amarillo.

Según Bioy, todos los elementos aparecen al servicio del asombro final y no, como supone Todorov, de los textos fantásticos, para fomentar la incertidumbre que inicia el fenómeno extraordinario. Aunque el crítico búlgaro piensa que lo fantástico termina cuando concluye la vacilación, es decir, cuando se resuelve el enigma, para Bioy el género no se convierte ni en extraño ni en maravilloso con la resolución; por el contrario, ésta es parte constitutiva del texto fantástico. A pesar de que prefiere no hablar de aquellas historias en las que la incertidumbre no se soluciona nunca, en la *Antología* Bioy anota tres explicaciones generales y posibles con que los textos acaban con el evento que

---

<sup>134</sup> Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 23.

<sup>135</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 10.

desconcierta las leyes del mundo en el individuo que lo contempla, a saber<sup>136</sup>: a) mediante la intervención de un agente sobrenatural (para Todorov esto sería el límite con lo maravilloso y la tendencia frecuentemente común de este tipo de literatura); b) a través de una alucinación de carácter natural (a lo que Todorov remite como esencia de lo extraño); y c) por medio de una explicación fantástica pero no sobrenatural. Bioy prefiere ésta.

Todorov afirmaba que la alternativa para resolver el enigma consistía en un esclarecimiento por la aplicación infalible de las leyes naturales y científicas vigentes en el mundo, o en una aceptación de nuevas leyes, sobrenaturales en principio, después asimiladas, según las cuales el evento pudo volverse posible. Para Bioy, hay otra posibilidad. “‘Científica’ no me parece el epíteto conveniente para estas invenciones rigurosas”<sup>137</sup>. Bioy prefiere nombrarla explicación fantástica acaso porque sospecha, como afirmó Todorov, que lo natural y lo sobrenatural, en efecto, terminan con el género fantástico.

Por esto, Bioy cree que la manera como se resuelve el enigma, en vez de perjudicar, favorece al asombro totalizador del texto fantástico, y la mejor opción, para él, es esta última solución, a la cual evita nombrar científica, pues aceptar ese término implicaría, asimismo, aceptar una explicación natural, es decir, “una escapatoria del autor, que no ha sabido proponer con verosimilitud lo fantástico”<sup>138</sup>.

La respuesta fantástica se aleja, por tanto, de lo sobrenatural (en su sentido metafísico) y de lo natural (en su aspecto científico), para acercarse al origen de la confusión, el principio de la incertidumbre; y consiste en una explicación lógica, detallada y humana, verosímil sin que se base en otras leyes más que en las invenciones que el afectado (narrador representado o héroe) crea y justifica con base en elementos conocidos de la historia.

Hasta aquí hemos visto que de un elemento principal: el aparecido, se deduce el segundo: el mundo cotidiano (para emparentarlo con la teoría de Todorov). A partir de éste, la visión de Bioy acerca de lo fantástico se instala en torno a la verosimilitud como medio para conseguir el efecto, el asombro final

---

<sup>136</sup> Para mayor detalle, véase el prólogo a la *Antología*, p. 13. He cambiado el orden por motivos de importancia para desarrollar este trabajo.

<sup>137</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 13.

<sup>138</sup> *Ídem*, p. 13.

provocado por la resolución de la incertidumbre. Bioy Casares "ha podido definir los cuentos fantásticos como 'invenciones rigurosas, verosímiles a fuerza de sintaxis'"<sup>139</sup>. Y anota, por una parte, que un mundo mimético y cercano al real ayuda, en principio, a una confabulación con el lector, quien queda atrapado en la trama en tanto que, como en el policial, no sabe con precisión qué ocurre y junto con el protagonista resuelven el enigma (lo cual, en textos de Bioy, constituye otro elemento constitutivo del género fantástico); y, por otra, que un hecho aislado favorece una vacilación mayor cuando irrumpe en la realidad del que percibe. Una saturación de elementos desconcertantes volvería inverosímil el texto fantástico (el cual, por natura, corre ese riesgo constantemente) y, además, dejaría de sorprender tanto al protagonista como al lector. Esto es el peligro amarillo.

Acaso por la herencia de Cervantes en cuanto al tono despreocupado, Bioy no centra su atención en la vacilación, como propone Todorov; en cambio, el escritor argentino se refiere a ese desconcierto como una sorpresa que comparte virtudes con el tiempo de percepción con que deben leerse los géneros fantástico y policial. Todorov explica la instancia de la lectura de estos géneros y la cataloga como irrevocable por naturaleza<sup>140</sup>; es decir, el texto fantástico requiere que se lea, como el policial, de inicio a fin, porque prudentemente se revelan elementos que dan luz al enigma para explicarlo con tranquilidad, sin apresuramientos, bajo el ritmo del suspenso narrativo<sup>141</sup>, que antes lo provocaba la atmósfera y que los escritores fueron sustituyendo por mundos ordenados donde sólo pasara un evento extraordinario, casi sin querer, para fortalecer la sorpresa y la sensación que nace cuando arriba lo inesperado.

Por tanto, "para que la sorpresa de argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada"<sup>142</sup>. Este elemento, más bien particular del estilo de Bioy, tiene que ver con la manera como se presenta la impresión del evento y se establece en el nivel sintáctico en tanto que estilo, también al servicio de lo verosímil. Por tanto, se necesita precisión en los elementos para que no haya

---

<sup>139</sup> Enrique Pezzoni en Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 249.

<sup>140</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 74.

<sup>141</sup> Todorov asegura que esta es la razón por la cual pocas veces se releen textos policiales o fantásticos. Acaso en esa misma característica, con su consecuencia, radique el desprecio culto de los géneros y la alta popularidad: todo está dentro del texto, una vez cerrado el libro, se acabó el misterio de la historia aunque probablemente flote el de la vida.

<sup>142</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 9.

señas delatorias capaces de adelantar información y disminuir la carga semántica de la sorpresa. Bioy prefiere una sorpresa atenuada, sin sobresaltos, con la dosis mínima para ser sorpresa, pero sin que altere la secuencia de acciones que sigue el texto fantástico hasta su resolución en el asombro. Una mayor importancia a la sorpresa o vacilación que experimenta el héroe y el lector desencadenaría, según Bioy, aspectos psicológicos o novelescos, y éstos pudieran afectar (distracer) la precisión fantástica.

En resumen, una vez que Bioy adopta al género fantástico como medio para despertar el asombro, adapta las leyes generales a su visión particularmente compartida con Borges, y fusiona la economía elemental de las tramas policiales con el universo de posibilidades infinitas que ofrece la imaginación, más allá de los límites de un delito perpetuado con base en los conocimientos lógicos del ser humano. De acuerdo con lo anterior, para Bioy existen cuatro características (elementos, condiciones o instancias) fundamentales que se cumplen rigurosamente en sus textos fantásticos<sup>143</sup>: a) el ambiente realista, el mundo familiar y cotidiano; rechaza la atmósfera por la que se entreeva el desarrollo de la acción; b) el peligro amarillo lo lleva a exponer solamente un hecho inexplicable en la historia, sólo un aparecido; c) la sorpresa atenuada, sin sobresaltos o información que delate, en un estilo despreocupado; y d) la incertidumbre o el acontecimiento inexplicable se resuelve mediante un proceso mental, lógico, verosímil a pesar de que no siempre se demuestra mediante las leyes científicas.

Antes de seguir conviene aclarar divergencias entre las teorías fantásticas de Bioy Casares y de Todorov. La visión acerca del género varía entre ambos, incluso etimológicamente y por naturaleza personal. Todorov, como crítico, debe analizar (separar los elementos constitutivos); Bioy, por ser narrador y artista, está acostumbrado a sintetizar (unir elementos a los que recurre para conseguir el efecto literario pretendido). Ambas visiones lúcidas, sin embargo, me permitirán solucionar el problema que Bioy describió para los escritores de género: encontrar leyes generales y establecer las particulares; en mi caso, en este breve estudio. La unión de sus teorías fantásticas, como aseguran ambos, hacen funcionar el texto. Por ello, he decidido unir elementos de uno y condiciones de otro en

---

<sup>143</sup> Para esta clasificación sigo el estudio preliminar de Pedro Luis Barcia en Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, pp. 15 a 17.

apartados indistintos con el fin de facilitar el acceso a la crítica del cuento de Bioy, que me ocupará más adelante.

Según Todorov hay tres elementos que participan en el texto fantástico: un mundo familiar, un ex abrupto y la incertidumbre que éste provoca. Son tres también las condiciones que se deben cumplir: que la vacilación alcance al lector, que la duda se represente dentro del texto para crear anagnórisis, y que el lector real lea correctamente el género, es decir, de manera literal. Todorov asevera que lo fantástico radica en el tiempo que dura la incertidumbre que produce el evento inesperado.

En cambio, Bioy habla más bien de instancias por las que pasa, o debe pasar, el texto fantástico: el momento del *mundo cotidiano* —primer elemento en Todorov—; un *evento extraño* (sólo uno) —segundo elemento en Todorov, y peligro amarillo como condición verosímil— que provoque una *sorpresa atenuada* (la vacilación para Todorov); y la *explicación* detallada, la solución del enigma. Para el análisis, he decidido solamente dividirlo en tres apartados, en los cuales se incluyan las condiciones, los elementos y las características descritas —tanto las del crítico búlgaro como las del artista argentino—: instancias por las que pasa el texto fantástico en su construcción fantástica y verosímil.

Bioy y Todorov coinciden en estos dos elementos: el orden y algo que lo altera. Difieren en el efecto. Mientras que Todorov enfatiza en la vacilación que surge del enfrentamiento entre el suceso inexplicable y la concepción del mundo que sostiene quien lo percibe (como se aprecia en la figura 1), Bioy suaviza la incertidumbre y la hace alcanzar el asombro que nace de la resolución.

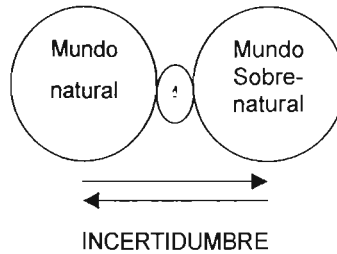


Figura 1.- Según Todorov, lo fantástico existe únicamente cuando el evento extraordinario (A) irrumpe en el mundo natural y genera incertidumbre en el héroe (extensiva al lector), quien debe explicar el origen del ex abrupto y decidir el universo al que pertenece, con lo cual termina lo fantástico y empieza lo maravilloso o lo extraño.

A diferencia de Todorov, Bioy no ubica lo fantástico en el instante de la vacilación, sino que lo fantástico progresa continuamente en las instancias durante las cuales, por inverosímil, podría terminar; de tal manera, la vacilación del evento inesperado debe resolverse y llevar más allá, con la explicación, la impresión primera, lógicamente desconcertante, de un suceso inexplicable (figura 2).

Este efecto último parece determinante en la concepción del género. Todorov, sin embargo, le da importancia tangencial: si se resuelve, concluye lo fantástico, dado que, para él, la duda es el corazón de este género. Y si deja de latir, para Bioy no significa muerte, sino un último golpe —para recordar a Cortázar sobre el cuento— a favor de la invención literaria. Este sería, pues, el único elemento que no se concilia con ninguna idea de Todorov; a menos que consideremos que la explicación abarca su concepción y, por tanto, no el nombre sino en el sentido que se dé al evento<sup>144</sup>.

Como se puede ver, al igual que Borges, para definir el género Bioy se instala en las entrañas de la realidad, en los participantes del circuito comunicativo del arte, porque de ellos depende, en todo momento, la validez y vigencia de la obra, pues solamente si existe el pacto entre autor y lector mediante el cual éste acepte el juego de aquél, habrá comunicación y, si la calidad colabora, arte. Los elementos que describe Bioy Casares son, por tanto,

<sup>144</sup> Cfr. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 35.

más bien condiciones que deben prevalecer para conseguir tanto la verosimilitud necesaria para que el lector no dude de la anécdota (quede atrapado por la intriga, el suspenso) y se consiga el efecto, como el equilibrio hacia el interior del texto, porque así como el infierno circunda al hombre, los extremos casi siempre terminan con la literatura. Desde luego, estos elementos se aprecian con nitidez en "En memoria de Paulina".

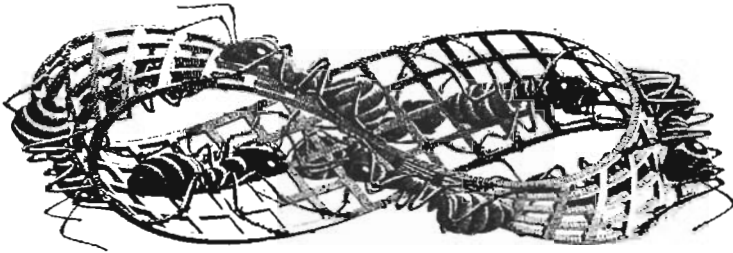


Figura 2.- La cinta de A. F. Möbius (que fue resultado del trabajo conjunto con J. B. Listing y que grabó artísticamente M. C. Escher) ejemplifica la concepción y la estructura de lo fantástico en Bioy. El recorrido del héroe es similar al de la hormiga: sale de un punto donde todo parece normal; un evento hace creer que hay dos lados en la realidad, pero nadie duda de que el enigma sólo existe en uno de ellos, en el único; el héroe termina en el mismo punto de partida, con otra perspectiva. Es una figura imposible a los sentidos corporales que se vuelve posible gracias a la concepción. Todo fue una ilusión, en el sentido amplio del término. La apariencia engaña; el conocimiento salva la distancia entre lo que parece ser y lo que realmente es. Al final, el héroe trasciende su visión de mundo, de apreciar sólo el objeto a entender el concepto; concibe su realidad, se resigna (y nombra otra vez) y adquiere la conciencia de que la soledad primaria (sin Paulina) pertenece al universo de la constancia, de las cosas que no poseen la virtud de lo efímero, y entonces surge la devastación verdadera (cfr. Jerrold E. Marsden y Anthony J. Tromba, *Cálculo vectorial*, pp. 474 y 475).



#### 4.- Análisis de elementos fantásticos en “En memoria de Paulina”<sup>145</sup>

##### 4.1.- Primera instancia. La percepción del héroe de un mundo cotidiano

Soy lo que parezco,  
y no parezco lo que soy.  
Hoffmann, *Los elixires del diablo*.

Todorov sugiere que se emplee el narrador representado al escribir un relato fantástico, ya que asume doble función, de narrador y de personaje, y colabora con la vacilación digna de este género: como aquél, escapa a la prueba de verdad, se cree (de creer) en su dicho; como éste, ficticiamente mimetizado con las personas, puede mentir. De tal forma que sintácticamente se cree (de crear) ambigüedad entre la verdad y la mentira literarias<sup>146</sup>. Por una parte, el lector se identifica con el personaje en tanto que también desconoce el recorrido de la anécdota; por otra, no duda de la información que recibe, porque viene de quien es depositario de nuestra confianza de lectores.

Bioy no siempre acepta la propuesta de Todorov, como en la novela *El sueño de los héroes* o en cuentos como “El atajo”, “El gran Serafín”, “Moscas y arañas”, “Una puerta se abre”, entre otros<sup>147</sup>. En éste —“En memoria de Paulina”<sup>148</sup>— sí elige a esa primera persona gramatical para narrar. Desde la perspectiva de este Yo sin nombre, nos asomamos a la anécdota<sup>149</sup>.

<sup>145</sup> Quien se acerca a “En memoria de Paulina”, del título sospecha la muerte de la mujer con ese nombre, personaje que ocupa el centro de la narración. El narrador la recuerda como referente suyo de amor, innegable correspondencia en la cual el matrimonio le parecía inminente; pero esa unión, más de costumbre que de convicción, desmiente al héroe narrador cuando irrumpe la figura de Montero en ese universo, y Paulina se enamora de él. El héroe cumple con un viaje a Inglaterra. Cuando ella va a despedirlo, Montero, asediado por especulaciones, la asesina en un arrebato de celos. Después de dos años, el narrador vuelve, sin saber nada; ella surge en una visión nebulosa, casi en el sueño. El narrador encuentra a Morgan, amigo cercano, quien dará cuenta de lo ocurrido la misma noche en que él viajó a Londres. Sin excesivo desconsuelo, intenta explicarse el fenómeno de haberla visto, hasta convencerse de que la imagen fue “un monstruoso fantasma de los celos de mi rival” (adaptado de Adolfo Bioy Casares, “En memoria de Paulina”, *Historias fantásticas*, p. 22.)

<sup>146</sup> Cuando trabajaron juntos en Emecé, Borges y Bioy formaron la colección *El Séptimo Círculo* (el de los violentos en la escala estimativa de Dante), en la cual quisieron publicar *Asesinato de Roger Akroyd* de Ágatha Christie, porque se la consideraba la primera novela en la cual el narrador resulta el asesinado. No consiguieron los derechos.

<sup>147</sup> Los primeros se incluyen en *Historias fantásticas*; el último, en *Historias de amor*.

<sup>148</sup> A partir de las siguientes líneas me refiero al cuento solamente como EMP.

<sup>149</sup> Así, “Yo”, llamaré al narrador representado.

La ausencia de nombre del narrador personaje se puede justificar con argumentos diversos. Como ésta no es cuestión de este trabajo, basta decir que hay tres explicaciones posibles, alguna de ellas pertenece más bien al campo de la lógica: la primera, al no ser alguien, el héroe puede ser cualquiera, aun el lector, lo cual fomentaría la vaguedad que requiere el texto fantástico, según Todorov, y que Bioy acepta aunque rechaza que ésta se manifieste mediante atmósferas predecibles. La segunda, como hay una afinidad innegable con Borges, sospecho que hay elementos en este cuento de Bioy que se corresponden con "El aleph"<sup>150</sup>, en el cual el héroe asegura llamarse como su autor, cuando surge la aparición de su amada; tal vez Bioy quiso dejar un guiño a esta referencia. Y la tercera, más convincente por argumentada, es que el género fantástico le da más importancia a la trama que a los personajes.

En una velada con Borges, escribieron "En literatura hay que evitar", y enlistan errores, incluso en los cuales ellos han caído y los cuales seguirían cometiendo. Sobre la construcción de personajes opinan que se deben cuidar las curiosidades y paradojas psicológicas, así como las peculiaridades, manías y talentos ocultos, sobre todo, en personajes secundarios<sup>151</sup>. Como lo importante es la secuencia de acciones más o menos ambiguas que llevan a varias instancias, entre ellas la aparición, hasta la resolución fantástica, el autor debe cuidar cualquier elemento que distraiga la atención del eje temático, pues todo está calculado para provocar asombro a través de la anécdota confusa, del evento inesperado, de su explicación.

Hay quienes creen que no tienen nada en la vida, y hay quienes ya se resignaron a que se volvió cierta esa sospecha. Los héroes de Bioy recorren ambas instancias durante su historia. No es la excepción el Yo de EMP, el cual pasa de una esperanza a la devastación moderada, no porque Bioy haya pretendido mostrar la indiferencia o la levedad de la vida posmoderna<sup>152</sup>, sino sencillamente porque, por la concepción del género, "parece más interesado en la trama que en los personajes"<sup>153</sup> (de tal forma retoma la tradición de los contadores de cuentos), o por el tono despreocupado que emplea para que la

<sup>150</sup> Véase Jorge Luis Borges, *El aleph*.

<sup>151</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, pp. 82 a 84.

<sup>152</sup> Cfr. Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 33.

<sup>153</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 85.

narración no asuma matices melodramáticos que distraigan la atención del lector, la cual debe enfocarse en la secuencia de acontecimientos a partir del hecho inexplicable y no tanto en la situación íntima del personaje.

Curiosamente, por alejarse de la fabricación de personajes complejos, los de Bioy resultan muy humanos. Acaso por su idea persistente de establecer en cada elemento la verosimilitud para no perder el suspenso fantástico, las características con que los define son tan comunes al hombre medio que se vuelven rasgos inadvertidos pero no invisibles: se los reconoce por su personalidad al tiempo que ella no desentona con el mundo que lo circunda, y al lector no le llama la atención el carácter, éste poco importa, aunque por su cotidianidad cimientan inconscientemente un fondo, otra vez verosímil, en donde se puede construir el universo posible e imposible de la imaginación.

En el Yo se observan estas características frecuentes del ser humano común (porque nadie es normal en este mundo, ni en el otro, el ficticio) que lo vuelven individual, un ser particular sin la cualidad de especial o extraordinario: bebe café, siente amor, desilusión, detesta reuniones que organiza, compra pan; aun aquella característica que podría diferenciarlo de un hombre medio, como ser escritor<sup>154</sup>, Bioy atenúa el elemento afirmando que poseía un "prestigio literario prematuramente alcanzado, y perdido"<sup>155</sup>; además, ese prestigio no lo favorece para que los padres de Paulina consientan en el matrimonio. Lo condicionan, si la quiere y pretende casarse, a que se doctoré.

A partir de esto, el Yo asume la responsabilidad del hombre común (como elemento verosímil, Todorov lo consideraría parte del mundo cotidiano), mortal y peatón —ese poeta sin privilegios del que habla Jaime Sabines—, y se convierte también en el héroe mítico, según Joseph Campbell, que debe superar una prueba para iniciarse y comprobar que está listo para recibir el premio, el don, acaso el supremo; en este caso, el amor de Paulina, con el consentimiento de todas las leyes. "Pero aquí, en vez de ir hacia fuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer"<sup>156</sup>.

Bioy crea la vaguedad del texto a través de equívocos constantes. Sitúa el texto fantástico bajo el disfraz de un cuento de tema amoroso, inserto en una

<sup>154</sup> Guiño que lo podría hacer decir: "soy yo, Bioy", como Borges en "El aleph".

<sup>155</sup> Adolfo Bioy Casares en "En memoria de Paulina", *Historias fantásticas*, p. 8.

<sup>156</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 89.

cotidianidad que "notamos como idílica, irreal, propia de una rosa, donde todo se ajusta en concordia final"<sup>157</sup>. Así, al parecer el Yo debe cumplir una misión (doctorarse en Inglaterra, tal vez en una universidad de Sheffield) para consolidar el amor con su novia de siempre. El género fantástico nos hace creer que está pasando una cosa cuando en realidad ocurre otra: el lector de EMP aseguraría que en su lectura acude a una historia sentimental: "siempre quise a Paulina"<sup>158</sup>. Con esta frase, Bioy inicia el cuento y la confusión, la cual es alimentada por la presencia del narrador representado con la función ya descrita. El lector cree que se trata un tema amoroso porque confía en la palabra del narrador, sin saber, claro, que ese Yo habla desde su condición de personaje, y que probablemente el mundo que describe (su verdad referencial) es una percepción errónea, un deseo de felicidad, una promesa que acaso no se cumple.

El Yo cree que está unido amorosamente a Paulina desde la infancia: a una frase de la reunión final de las almas en el mundo, ella apunta que las suyas ya se juntaron. "Nuestras", en aquel tiempo, significaba la de ella y la mía"<sup>159</sup>. Esta interpretación arbitraria (porque quien quiere manifiestamente es él, de ida, nunca hay indicios de que Paulina corresponda ese amor, de vuelta, solamente cuando planean vivir juntos en Inglaterra; señas que tal vez sí muestran sus padres) le pertenece más al personaje que al narrador. El lector, por el narrador representado, cae en la trampa, y cree en el dicho, y también en la ambigüedad, porque al identificarse con el Yo, va descubriendo junto con éste que las percepciones son equivocadas, una falsa imagen, distorsionada por los deseos, de la realidad.

Por lo anterior, parece que la esperanza de conseguir el amor oficial de Paulina, lo mueve a conseguir una hazaña, el rito iniciático: salir (hacia Inglaterra), enfrentar el conflicto (el posgrado), volver al mundo para renacer (el matrimonio); de la sospecha de que no tiene nada en la vida, llega a la certeza de que, en efecto, no posee a su novia de siempre.

Tal vez este héroe refleje la complejidad posmoderna; si es así, hay que recordar, como ya se dijo, que la obra de arte refleja, como el espejo, no sólo a quien la mira, sino también el entorno; y lo justifico en la inconsciencia de Bioy.

<sup>157</sup> Pedro Luis Barcia en *op. cit.*, p. 28.

<sup>158</sup> Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 7.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 7.

Porque sabemos que el tiempo no escapa del arte (ni viceversa), aun como virtud ajena que, sin ella, dejaría de serlo.

Más allá de la idea posmoderna de que la tierra prometida no existe, de que el héroe moderno ha muerto<sup>160</sup>, en esta parte inicial del cuento nos encontramos frente al engaño propio de los textos fantásticos de Bioy para provocar verosimilitud y vaguedad: un falso relato de amor. El narrador nos miente con toda la razón, con las implicaciones correspondientes y los elementos propios de ese tipo de relatos, como ejemplifiqué con el héroe y el recorrido a su consolidación.

Este narrador personaje, por tanto, coadyuva a crear la imagen de un mundo familiar y cotidiano, tan ordenado y tranquilo como el nuestro —otra mentira. En él, el Yo lleva una vida tranquila: parece no tener otra preocupación que la vida en pareja con Paulina (incluso la ausencia de elementos económicos permite que la anécdota no distraiga al lector de situaciones clasistas); en ese universo que Bioy plantea se pueden dar situaciones frecuentes sin que se asome una seña fantástica, como enamorarse; por tanto, la atmósfera no vislumbra un acontecimiento extraordinario, por el contrario, al tratarse un tema sentimental en el cual el desestabilizador del mundo es un fantasma, el rival que completa el triángulo amoroso, el lector sospecha que se encuentra frente a un lugar común, tristemente romántico. De esta forma, Bioy ofrece un mundo cotidiano en el que no se adivina algún hecho fantástico, un ambiente que permite envolver al lector en una trampa y un héroe capaz de narrar con certeza sus imprecisiones (como quien asegura que debajo de su habitación hay un tesoro escondido).

Acaso el instante fantástico en EMP inicia con un elemento parcialmente constitutivo, según Todorov, del género extrañío: la percepción equívoca de los eventos del mundo. En esta primera instancia del relato, bajo el eje temático del amor, el puente roto entre percepción y concepción, hacen creer al Yo que el matrimonio con Paulina es inminente, al dar por hecho su amor, tal vez justificado dado que, aunque nunca hablan de amor —“no me atrevía a encarnar el papel de

---

<sup>160</sup> Campbell piensa que el héroe moderno cree que su futuro está garantizado (condicionado) con el cumplimiento del rito; como en la época posmoderna el ser humano no cree más en los grandes relatos (religiosos e iniciadores), él mismo debe superar sus limitaciones personales para instalarse en las formas universales (*vid., op. cit.*, p. 26).

enamorado y a decirle, en tono solemne: 'Te quiero'<sup>161</sup>—, hacen cosas juntos, como preparar reuniones que el Yo detesta. En una de éstas, irrumpe Julio Montero (escritor que trabaja en la novela de un hombre que construye una máquina capaz de fabricar almas).

Este ex abrupto también se muestra verdadero, el vector contrario, el antagonista desde el cual emergerá la lucha, el nudo, el conflicto narrativo; pero, en realidad, constituye otro elemento mentiroso al servicio del lugar común amoroso, que a Bioy le permite consolidar el mundo ordenado, donde parece que no pasa algo ajeno al universo real del lector, nada que no suceda a dos cuadras de distancia o la iterativa luz de una luciérnaga.

Bioy aplaudía la economía rigurosa de elementos en las novelas policiales (v. gr. Chesterton) y opinaba que eso mismo "podía aplicarse, también, a las fantásticas"<sup>162</sup>. En EMP, se observa esa tendencia a no exponer algún elemento que no se relacione directamente con la trama ni alguno otro que distraiga la atención del lector. Se me objetará que el falso eje amoroso tiene las características de un distraimiento, no obstante se reconocerá asimismo que cumple funciones más bien verosímiles a favor de dos elementos ya descritos: la percepción ambigua del héroe (como iniciador de confusiones fantásticas: vacilación e incertidumbre) y el mundo ordenado del cual —como escribió Ricardo Piglia en *Plata quemada*— nadie sospecha algo antes del suceso, a pesar de que después de éste todo resulte muy claro.

Una vez que Bioy consolida tácitamente el mundo tranquilo en el cual no se entreve la posibilidad, ni remota, de un aparecido, y nos hace creer en el dicho perceptible del héroe, comienza la segunda etapa de la construcción fantástica, que lentamente se descubre bajo la máscara amorosa donde irrumpió Montero; este elemento —antagónico si seguimos en lo sentimental— colabora —en lo fantástico— a desmentir la percepción del Yo. Para que no parezca subestimación del autor al lector, ni que aquél pretende engañar a éste (ambas situaciones ofenderían al que lee y, en vez de un reconocimiento positivo de identificación con el héroe, asumiría más bien una anagnórisis en su sentido más etimológico: un conocimiento que se opone, claro, al anterior; el lector, por tanto,

<sup>161</sup> Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 8.

<sup>162</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 10.

se sentiría ofendido<sup>163</sup>), Bioy aclara tenuemente la percepción errónea: en efecto, su visión no era verdadera, pero no totalmente falsa.

Incluso Montero cree que hay amor entre Paulina y el Yo, quien, en cambio, descubre que estaba equivocado en considerarlo irrompible e indestructible entre él y Paulina, y que "no había que confundir las imágenes de la felicidad con la felicidad misma"<sup>164</sup>. Montero surge como luz dolorosa que provoca una devastación moderada en el Yo —arrojar un libro, quedarse acostado, decidirse al viaje—, quien no titubea, más bien se resigna a la nueva verdad de su mundo, la cual constituye la realidad constante.

Insisto, de creer que no tenía a Paulina (y la esperanza de poseerla), el Yo llega a la certeza de que se volvió cierta aquella sospecha. Si el cuento siguiera en la primera instancia (la engañosa) del amor, sin duda Bioy hubiera profundizado en la crisis ante la no consecución de un deseo y el conflicto, si se quiere posmoderno, en que el héroe debe aceptar la vida como se presenta (*v. gr.* la vejez en *Diario de la guerra del cerdo*), con la frialdad de quien no conoce las grandes pasiones o la indiferencia digna de quienes nacieron en un mundo hecho, con las necesidades básicas cumplidas, y que están a un paso del ocio (esa etapa última de la evolución social-económica del ser humano, según Ramón Tamames)<sup>165</sup>.

Sin embargo, EMP no sigue ahí, en zona de peligros temáticos y existencialistas, sino que afortunada y hábilmente se instala en el terreno desnudo donde se desmiente el amor mediante la reinterpretación de la primera percepción del Yo; lo anterior, a su vez, permite que el relato deje totalmente cualquier elemento que pudiera confundir su texto con el género extraño, en cuanto confusión de los sentidos: la imagen de Paulina con Montero no es invento, como tampoco totalmente la correspondencia cariñosa entre ella y el Yo, sino que el

---

<sup>163</sup> En el género policial, por ejemplo, el autor prefiere utilizar un personaje auxiliar que aparece como ayudante (ignorante y torpe) del detective, para que el lector, si se equivoca en su disquisición, prefiera reírse de Watson, verbigracia; esto es que, como sugirió Andrés Bustamante en algún programa de televisión, el lector se identifique con un elemento sin que éste lo lastime, porque aquello que nos refleja casi siempre nos humilla o nos ofende; en cambio, aquello que nos alude o nos involucra, sentimos que nos pertenece. Y el lazo natural del lector lo ata al héroe y si éste ridiculizara la capacidad de aquél, el enlace entre ambos se rompería inevitablemente.

<sup>164</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 141.

<sup>165</sup> *Cfr.* Ramón Tamames, *Ecología y desarrollo*, pp. 21 a 72.

problema radica en la concepción, como advirtió Todorov: el evento existe en el mundo, empero el nombre que lo define no está claro para quien lo experimenta.

El Yo, entonces, sufre una catástrofe tranquila —como Hernán Lavín calificó al universo en *Los sueños de la Ninfálida*— ante la revelación del amor no correspondido; el Yo no pone sus dudas al respecto, tampoco pide explicaciones del porqué Paulina se va con Montero, prefiere el llanto silencioso que parece más doloroso porque la tristeza permanece en el sitio donde se instaló sin autorización. Una vez que duda (y esta incertidumbre empieza a vislumbrar cismáticamente a lo fantástico), descubre que tal vez interpretó los eventos reales como imágenes de felicidad, cuando aquéllos, *per se*, no contenían señas de su verdad y que ésta dista de la real<sup>166</sup>. Las dos realidades aparecen en escena, como cajas chinas o *matrushkas* que evidencian otro elemento: la versión del narrador queda dubitante frente a la visión nueva del héroe, quien se aclara lentamente el tono rosa. El lector no se siente defraudado o subestimado puesto que el engaño se produjo desde los ojos del héroe, quien rectifica como narrador.

No concuerdo con Pedro Luis Barcia cuando afirma que “la incertidumbre y el extravío perplejo serán los efectos inmediatos de quien ve que todo se ha invertido para su óptica”<sup>167</sup>. Justifica su decir con el texto: al momento en que el Yo se entera de que Paulina sale con Montero, una vez que se queda solo, arroja el libro con asco<sup>168</sup>. Aunque el argumento parece irrefutable, sospecho que igualmente válido será la tendencia —iterativa hasta su muerte— de Bioy en sus textos: el acento desinteresado, ese tono cervantino con que se pueden contar aventuras sin extrañamientos, con el ánimo de quien sabe que las cosas importantes siempre ocupan el espacio de otra parte<sup>169</sup>. Además, la depresión del Yo solamente establece los vínculos necesarios con lo creíble; debe sentirse triste

---

<sup>166</sup> Miguel de Unamuno detectó el problema en *Niebla*: realidades como universos paralelos, *matrushkas* o cajas chinas. Cuando su héroe acude a él, como personaje-autor.-narrador, le responde que la diferencia entre ambos es que él, el personaje, solamente cree que sabe, cree que vive.

<sup>167</sup> Pedro Luis Barcia en *op. cit.*, p. 29.

<sup>168</sup> *Ídem*, p. 33.

<sup>169</sup> Esta tendencia también del siglo XX, principalmente de la segunda mitad, se aprecia con claridad en la *Nouvelle roman*, en donde las cosas importantes no le suceden al héroe, sino que éste asume una actitud más bien pasiva, contemplativa (como ocurre, con frecuencia, en los filmes de Woody Allen, en la que incluso el narrador se equivoca y sigue a un personaje equivocado), o bien porque representa el fracaso del hombre moderno o posmoderno, o bien porque su ética contrasta con la moral y “no está inserto en la realidad de su medio” (Pedro Luis Barcia en *op. cit.*, p. 29), ya que entre lo que piensa y lo que hace hay un vacío existencial: los valores de conducta no ayudan a bien vivir.



para que el mundo sentimentalmente planteado no carezca de verosimilitud y el texto fantástico mantenga congruencia<sup>170</sup>.

A esto se refiere Bioy cuando pretendía una intensidad despreocupada en cuanto al estilo. A mi juicio, no se trata de incertidumbre pues ni la relación de Paulina y Montero carece de sustento real (tangible), ni hay vacilación: ella se va con él, es un hecho, incomprensible tal vez para el lector tanto como para el Yo, pero eso no importa en el desarrollo del cuento: es verosímil y eso basta, debe ser suficiente para no perder el eje. Porque el objetivo fundamental de lo fantástico, según Bioy, es causar asombro, la catarsis del lector, que éste descargue lo oneroso de la vida mientras se divierte. De tal forma, Bioy disminuye la tensión mediante el estilo para que el lector siga, en las instancias del texto, la expectativa de la trama, sin atender tanto a las razones de Paulina sino en la espera de otra acción contundente<sup>171</sup> (y eso, atrapar la atención del lector, hacían los contadores de cuentos, el romance y Bioy Casares).

Todorov coincide en esta devastación atenuada, considera que en el siglo XIX aquello que se presentaba como excepción (por ende, sorpresa, vacilación y explicación), en el XX se vuelve regla en un proceso de adaptación; ejemplifica su dicho con *La metamorfosis* de Franz Kafka<sup>172</sup>. Para Campbell, esta disminución de la incertidumbre, tiene que ver con la idea de que “la novela moderna, como la tragedia griega, celebra el misterio de la destrucción”<sup>173</sup>; aquel teatro helénico buscaba una catarsis —como lo fantástico según Bioy por medio del asombro final de la explicación— mediante la intervención neutralizadora del terror y la piedad<sup>174</sup>; esta neutralización permite que el lector no asuma una actitud solidaria

---

<sup>170</sup> Por la influencia de la novela policial clásica (la de Conan Doyle, lejos de sexo, violencia y drogas), Bioy también evita elementos novelables, circunstancias que afecten los sentimientos del personaje.

<sup>171</sup> Si abordara el texto en el nivel gramatical, podría anotar que se trata de una causa final más que de una causa eficiente, ésta, al indagar el origen, perdería el texto en un aspecto psicológico y lo fantástico, sin duda, desaparecería.

<sup>172</sup> Cfr. Óscar Hahn, *op. cit.*, p.18. No me atrevo a confirmarlo, pero sospecho que este texto pertenece más bien al género psicológico, en tanto que las dubitaciones conllevan a divagaciones íntimas, referenciales y simbólicas, como el sueño, que “es el mito personalizado” (Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 25).

<sup>173</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 31.

<sup>174</sup> Para Irène Bessièrre el miedo es un elemento constitutivo en el texto fantástico. En su afirmación encuentro una debilidad, principalmente porque ella no concibe este tipo de relatos como un género: si no lo considera género, no puede ser un elemento estructural; y dos: asegura que debe aparecer porque tiene una función totalizadora. Pero, si seguimos los conceptos de Campbell, vemos que si se pretende asombrar al lector, el terror debe interactuar con la piedad, para neutralizar. Si el terror aparece solo, desde luego que el lector quedará inmerso en las

con el sufrimiento del héroe (piedad) ni un gesto grave ante la situación que le infunde miedo (terror). Por tanto, como los griegos en su tragedia, para hacer verosímil la devastación del siglo XX es necesario anular ambos tópicos. Bioy imita esta realidad no para exponerla y hacer una crítica, sino para asentar las bases creíbles sobre las cuales construirá una historia fantástica.

Bajo el flujo de esa depresión consecuente (no profunda), el Yo decide preparar el viaje a Inglaterra, también en silencio, sin la pasión del logro, con la certeza de que no es un rito iniciático ni una hazaña para conseguir los labios de la princesa, más bien una causa perdida, una acción posmoderna de hacer las cosas *per se*, sin grandes pasiones que muevan, ni esperanzas que se cumplan como promesas de un amigo.

El héroe moderno, como explica Campbell, ha muerto<sup>175</sup>, y la solución al conflicto se establece, ahora, hacia el interior, no en la aventura exterior o física, como se verá en la tercera instancia del texto fantástico: la explicación. En este sentido, Bioy capta la médula del hombre común que pide respuestas a la crisis existencial —aquel compromiso que los críticos exigían a la literatura de su tiempo—, y explica mediante un discurso narrativo lo mismo que el filólogo irlandés en un texto de carácter científico (ambos escriben estas disertaciones alrededor de 1948). El escritor argentino instala el caduco método en la trama pantalla, la amorosa, en esa parte del mundo que solamente existe en la mente de quien quisiera vivir el amor, pero que no puede porque, como Dios, este absoluto, el de la posesión total de algo, también ha muerto.

El Yo sabe que el desplazamiento físico y la competencia académica no le devolverán la felicidad, sin embargo emprende el viaje para conseguir lo contrario: el olvido. Una vez que cumple su estancia en Inglaterra, casi con indiferencia, vuelve a su mundo, a la cotidianidad y a repetir fórmulas —acaso como medio para detener la entropía del universo—: le pide pan al tendero, éste pregunta, como siempre, si lo quiere blanco o tostado. El Yo responde, como siempre,

---

últimas consecuencias de la incertidumbre, el miedo, y no experimentará desahogo de tensiones; de esta forma, el texto se moverá genéricamente a la novela psicológica o a la gótica, en dado caso.

<sup>175</sup> En el mismo tenor Nietzsche había advertido la muerte de Dios, el primer absoluto del hombre. Acaso por tomar literalmente casi todas las verdades, el hombre del siglo XX cometió tantos errores.

blanco<sup>176</sup>. El héroe moderno devolvía a su mundo la parte de felicidad que le correspondía al adquirir, durante la aventura, las claves del conocimiento; este héroe nuevo ha tenido un viaje infructuoso, y su regreso únicamente sirve para volver al círculo —que se vuelve espiroidal— del mundo familiar (mediante una historia de amor falsa) y para consolidar la construcción del personaje narrador a través de la desmitificación de aquel héroe que creía asegurado su futuro con la consecución de una hazaña más o menos obligada (por ser el elegido)<sup>177</sup>.

En esta primera instancia del texto fantástico, Bioy consigue crear un universo cotidiano y una atmósfera en donde no se adivina un fenómeno extraordinario, lo hace por medio de una trama falsa que provocó la percepción equívoca del héroe, quien ve en los eventos cercanos del mundo solamente la imagen de sus deseos. La proyección de éstos, según la concepción del género de Bioy, determina la aparición, la segunda instancia o estadio por que pasa el texto fantástico.

#### **4.2.- Segunda instancia. La aparición de un evento desestabilizador (sin tintes amarillos)**

Mientras el Yo prepara café, alguien toca tres veces a la puerta. Es Paulina. Sin preámbulos ella le pide la mano y consuman su amor: sus almas se unen, por fin. El Yo piensa que ella corrige, pero duda cuando ella se despidе porque Montero la espera. El héroe vacila acerca de la visita, sobre todo porque distingue rastros, contaminaciones, palabras y gestos que ella mimetizó de Montero. En efecto, como propuso Todorov, el enigma crea incertidumbre en el sujeto que lo

---

<sup>176</sup> Cfr. Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 15.

<sup>177</sup> Otro recurso constante y fundamental en la obra de Bioy es el humor (tema preponderante en el siglo XX, según Campbell, porque el desencanto produce humor como medio de escape). Al parecer, el humor y lo fantástico están ligados en tanto que utilizan la exageración en su esquema para conseguir el efecto —la risa o el asombro—. En el humor hay hipérbolos que llevan al grado máximo una situación cotidiana (cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 225), la misma exageración que emplea el texto fantástico para crear un instante incierto “donde todo lo inverosímil, una vez más, se vuelve profundamente verosímil” (Hernán Lavín Cerda, *Los sueños de la Ninfálida*, p. 35) y donde todo es posible sin dejar de ser imposible, porque si se asimilara, como anotan Bessiére y Todorov, implicaría aceptar una explicación natural y volver el texto un relato del género extraño. Por tanto, no es raro ver y confundir situaciones humorísticas con fantásticas, por ejemplo, en películas de Charles Chaplin, Woody Allen, a veces también en algunos episodios de *Los Simpsons*.

experimenta; Bioy, sin embargo, no enfoca esa dubitación en la validez de la aparición. El héroe no duda nunca de la existencia, sino del sentido que toma el ex abrupto en la concepción del Yo (no hay interpretación de lo percibido hasta la explicación). La duda, pues, no se ubica en el ser. El evento ocurrió en el mundo. La visita de Paulina es una certeza que conlleva incertidumbre precisamente por su calidad de verdad. Solamente algo concreto y verosímil —visita de Paulina— se puede contraponer a otra cosa concreta y verosímil —ausencia de Paulina.

Acaso en esto radique verdaderamente lo fantástico: una vacilación constante entre dos verdades o dos percepciones de la realidad; a partir del instante de la aparición, ambas acuden con argumentos igualmente válidos para hacer que el héroe (y el lector, por extensión) dude sobre cuál de ellas contiene la verdad, y no acerca de su credibilidad, pues "lo verosímil no se opone en absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género"<sup>178</sup>. Coincido con esta idea, principalmente porque, como se vio en la visión de Bioy, todos los elementos están al servicio del efecto último y la intención del autor —los determinantes del género—, en el caso del fantástico, consiste en crear asombro mediante una trama que incluya esta colisión de vectores para que el héroe decida (o explique qué ocurrió) entre ambos, que, en principio, se presentan como iguales en fundamentos aunque contrapuestos en sentido. Estos vectores no representan una lucha entre lo verosímil y lo inverosímil<sup>179</sup>, pues esto sería poner tajantemente el mundo cotidiano contra el desestabilizador, lo cual desencadenaría en lo dicho correctamente por Todorov: aceptar o rechazar el nuevo orden que impone un suceso inexplicable. Y el texto, claro, abandonaría irreversiblemente el campo fantástico. Tal vez por esta confusión, el crítico búlgaro califica de evanescente a este género.

Si se cree en algo, se acaba la incertidumbre. El narrador no debe saber nada (los elementos están dosificados en el tiempo de percepción de lectura, que, aunque no la menciona Todorov como condición, la considera necesaria para la existencia de lo fantástico), tampoco el héroe, con quien el lector se identifica por no conocer nada y querer descubrir el enigma (primera y segunda condiciones

<sup>178</sup> Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 41.

<sup>179</sup> Los elementos aislados pueden asumir cualquier cualidad, en todo caso. Solamente podemos categorizarlos dentro del contexto en que aparecen como elementos y de acuerdo con la función que desempeñen en el sistema.

*todorovianas*). Si alguno —narrador, héroe— dejara entrever que sabe el lugar hacia donde va el relato, el lector podría sentirse subestimado, otra vez engañado. De antemano hay un voto de confianza y esto, en efecto, terminaría con lo fantástico. Ni el mundo real es totalmente cierto ni la aparición es totalmente verdadera.

Tanto el lugar común —lo verosímil, el mundo cotidiano— como la sorpresa —lo inverosímil, el evento extraordinario— deben aparecer en la trama, insisto, con los mismos argumentos para contener la verdad. Ambos, al estar en el relato, deben ser verosímiles para que al texto se lo considere literario, primero, y fantástico, luego. Como se ve, la vacilación es condicionante necesario para la existencia de la literatura fantástica, pero también lo es, en el caso de EMP, la incredulidad de ambas respuestas: la incertidumbre total del héroe que se extiende hasta el lector. De creer que el mundo rosa había sido un engaño de los sentidos, el héroe reconsidera la opción de que Paulina sí lo quiere como él la quiere.

Para conseguir lo anterior, Bioy retoma la trama falsa con que había conformado el mundo familiar y cotidiano, y en él instala a la aparición, bajo el esquema amoroso (hay un encuentro erótico en cuanto a lo sensible y corporal). La reintegración del Yo a su mundo tranquilo y ordenado, en el que parece que no pasa nada, implica asimismo una asimilación de la nueva realidad: el héroe sin su amada. Éste, resignado a esa nueva certeza, experimenta entonces la aparición de un evento inesperado, el cual desestabilizará otra vez su percepción del mundo. La irrupción de Montero aclaró el desamor de Paulina. La interrupción de la aparición provoca, por tanto, incertidumbre en el héroe, esa aporía en la que el Yo no sabe si Paulina en verdad corresponde a su amor o "estaba enamorado de una ciega proyección de mis preferencias y repulsiones"<sup>180</sup>.

El mundo anterior, desmentido parcialmente ya, no por la acción de este suceso extraordinario (del género fantástico), sino por un primer ex abrupto (del relato rosa), vuelve a tomar importancia en la concepción amorosa del Yo —esa parte del mundo que interesa al héroe. Y lo que había sido rechazado, que Paulina lo correspondiera, parece volverse cierto. De creer que no tiene a Paulina, el Yo llega a la sospecha de que tal vez sí lo quiere.

---

<sup>180</sup> Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 18.

Bioy Casares, para evitar el peligro amarillo, articula el suceso inexplicable como un evento aislado, en la soledad del departamento con el Yo, donde sólo éste lo contempla. No exagera la aparición; de hecho, la incertidumbre nace no cuando ocurre el evento —como comúnmente sucede en las tramas fantásticas; la presencia por sí misma induce vacilación y, por ignorar el sentido, hasta miedo—, sino después, cuando el Yo sale a buscarla para confirmar otra cita. La incertidumbre aumenta en la soledad, mientras el héroe recupera el momento vertiginoso del encuentro amoroso. Aquí se puede acotar que el Yo se abandona al inconsciente (el instinto o el hemisferio derecho del cerebro), y quizá por ello no duda de la visita hasta que rememora y detiene la imagen en movimiento de Paulina.

Antes de seguir con las características del fenómeno desestabilizador, me parece importante destacar que, siempre latente el peligro amarillo, Bioy gira el relato y vuelve sobre sus pasos, por el mismo camino, para no saturar la trama de situaciones imprevistas que, aunque congruentes, pudieran distraer al lector del objetivo. No sigue un desarrollo lineal sino en espiral. Evita sumar cantidades, prefiere aumentar la calidad del elemento<sup>181</sup>.

La secuencia de acciones transcurre así: 1) un mundo ordenado en el que parece que Paulina corresponde al amor del héroe; 2) aparición de Montero que enamora a Paulina y desmiente el amor de siempre entre el héroe y ella; 3) ausencia del héroe; 4) reintegración del héroe al nuevo cosmos, sin su amada; 5) visita de Paulina para consumar la unión de las almas a través del encuentro corporal. En vez de añadir otro elemento arbitrario, Bioy consolida uno para no olvidar la primera instancia del relato, para volver a las verdades que existen aun en la falsa percepción del héroe, y jugar con la verdad y la mentira<sup>182</sup>, falseando la verdad, acertando la mentira, de la misma manera que menos por menos da más. Al igual que la reintegración del Yo con su entorno cotidiano simboliza un círculo

---

<sup>181</sup> Tal vez bajo la idea de que la entropía también afecta el interior del texto en su desarrollo, y un elemento que causa sorpresa en un principio, con el paso del tiempo se vuelve costumbre, se convierte en lugar común, las brujas terminan en diosas; hay que decir de otro modo lo mismo, como sugiere Rubén Bonifaz Nuño (cfr. Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 201). Por tanto se debe renovar más que añadir. Esta noción de preferir calidad por cantidad probablemente, como el cuento de hadas, sea herencia de la cultura oriental, la cual notoriamente sigue este precepto. A últimas fechas su influencia puede observarse en los sistemas de calidad (ISO; o QS, para los norteamericanos) implementados en la industria y en la cultura de Occidente.

<sup>182</sup> Recuértese aquella noción de Borges acerca de que la ficción expone el conflicto entre verdad y mentira.

que casi se cierra, la aparición en EMP sirve para reconsiderar verdadero lo que en principio se creyó cierto y luego se argumentó para creerlo falso.

Borges y Bioy escribieron que en las tramas fantásticas se deben evitar los fantasmas<sup>183</sup>, probablemente se referían a entes espirituales cuya explicación de su presencia únicamente sea la del alma de un muerto (o elementos salidos de la nada, por arte del *deus ex machina* cuya intervención tendría que ver con un factor externo, tanto de la realidad como del plano ficticio). En EMP, se podría sospechar de esta circunstancia —dado que el título remite a una muerte—, incluso el Yo considera la posibilidad de que haya sido el fantasma de Paulina quien lo visitó para confesarle su amor más allá de la vida, ese “retorno del amante con su perdido amor desde el otro lado del umbral terrible”<sup>184</sup>.

Según la teoría de Todorov, lo fantástico dura el instante de la vacilación y cualquier resolución mueve al texto hacia dos géneros cercanos. Si el Yo aceptara esta opción, condicionaría la tendencia del texto hacia una explicación sobrenatural —que el alma del muerto es un elemento compositivo, hasta ese momento ignorado, del mundo—, y, entonces sí, el relato se podría incluir en la sección de Literatura Maravillosa. Bioy también cuida indicios de lo contrario. La divagación del héroe en cuanto a la proyección del deseo mantiene distancia con el género extraño, ya que éste concluye que el evento inesperado nunca tuvo materia en el mundo, solamente existió en la mente del sujeto, nunca como objeto, ni siquiera como proyección.

Bioy juega con elementos que parecen pertenecientes a cualquiera de estos géneros cercanos al fantástico acaso para crear confusión más allá del lector implícito. Por una parte, quien se identifica con el héroe, busca con éste solucionar la intriga, y vacila entre las explicaciones más comunes —las de siempre, las que terminan con lo fantástico—: la natural (que la visita fue producto del magín) y la sobrenatural (que Paulina vino desde ultratumba). Y, por otra parte, el héroe vacila entre creer verdadera su primera percepción (el mundo con

---

<sup>183</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 84.

<sup>184</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 190. Para buscar información de Paulina, el Yo recurre a Morgan, amigo y testigo de todo (tal vez represente al narrador omnisciente que, en verdad, lo sabe todo, como Unamuno en *Niebla*, o Calcante Testórida, el augur de la *Iliada*), quien cuenta lo sucedido: la víspera de su viaje a Inglaterra, Montero asesina a Paulina en un arranque de celos, porque ella fue a despedirse del héroe. En la explicación, el Yo aclara que “no hubo fantasma de Paulina” (Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 22).

el amor de Paulina y el inminente matrimonio, de acuerdo con el héroe moderno) o la segunda (su vida sin ella, de rutinas tristes, resignado a las pasiones breves del siglo XX, según el héroe posmoderno)<sup>185</sup>. De tal forma que la visita de su amada, en una primera reacción, le desmiente la verdad; y lo mueve a reconsiderar el mundo sentimental en el que el amor todavía era posible desde los labios de Paulina. Así, se cumplen las condiciones indispensables que, según Todorov, deben prevalecer en los textos fantásticos.

Luego de ver la función que desempeña la aparición como desestabilizador y que aparece en la trama como una nube en el camino, conviene detenerme en las características internas. La visita de Paulina ocurre casi milagrosamente para el Yo, que ya no espera nada. Como he dicho, el héroe no duda en el plano fantástico —su incertidumbre ocurre como consecuencia lógica de quien no espera visitas— sino después de que sale a buscarla y no la encuentra, cuando interioriza para conseguir “triumfos psicológicos, no físicos”<sup>186</sup>. En esa pasividad propia de la memoria, frena una imagen que recuerda y que contiene los elementos necesarios con que se puede explicar su presencia. En la imaginación, él detiene el movimiento de Paulina cuando ella se refleja en un espejo; el Yo hace un acercamiento casi cinematográfico a elementos esenciales:

---

<sup>185</sup> Recuérdese las palabras de Campbell en cuanto a que el héroe moderno salía hacia la aventura y la hazaña, mientras que el contemporáneo (por no decir posmoderno) debía más bien interiorizar, para renacer.

<sup>186</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 34. No hay que confundir triunfos psicológicos con novela psicológica. Ésta se distingue del género fantástico obviamente por su estructura y el manejo del tema. La diferencia entre la novela psicológica y el relato fantástico radica en que en éste no hay tormento (no hacia el enigma) sino asimilación del evento para no llevar a los límites existenciales un fenómeno que solamente interesa en su aspecto anecdótico y en su calidad de elemento perceptible y concebible, relativamente transformable por quien lo experimenta; esto es, que la novela psicológica enfoca su atención desde el sujeto hacia el objeto (y las relaciones que surgen dentro de ese sistema), mientras que el fantástico es desde el objeto —dado que nadie duda que la aparición ocurrió en realidad en el mundo, de lo contrario, como aseguró con razón Todorov, entraría a los dominios del extraño— hacia el sujeto (la manera como lo percibe y lo concibe transformándolo).

El mismo tema, la vejez inevitable, Bioy la maneja en dos textos que se incluirían en diferentes géneros: *Diario de la guerra del cerdo*, novela que lo muestra más bien como una lucha generacional, y “Una puerta se abre”, cuento en el cual se trata como una cuestión fantástica, un desfase temporal. Al parecer la estructura del género fantástico coincide con la del policial; pero de igual manera, se distinguen por un rasgo que parece mínimo, pero esencial: en el policial, el enigma es un delito humano, sin otro misterio más que el procedimiento del pensamiento humano, un método. En el fantástico, sigue siendo humano, pero en su sentido abstracto, en pensamiento, sentimiento y deseo; las posibilidades de proyección son tan infinitas como el proceder del hombre.



El espejo reapareció, rodeado de ángeles y de guirnaldas de madera, con Paulina en el centro y el caballito a la derecha [...] En cambio el caballito se encabritaba nítidamente en el estante de la biblioteca. La biblioteca abarcaba todo el fondo y en la oscuridad lateral rondaba un nuevo personaje, que no reconocí en el primer momento. Luego, con escaso interés, noté que ese personaje era yo<sup>187</sup>.

Todorov enfatizó la importancia que tenía el evento extraordinario porque de él surgía la incertidumbre en la que se fundaba lo fantástico. A mi juicio, confunde la importancia del elemento con el efecto que produce. Bioy prefiere ver en el espejo una función más bien útil, una importancia en sí misma y no tanto en su capacidad de provocar algo —insisto, la incertidumbre aparece como consecuencia lógica de un misterio, obvia de quien no sabe. El espejo se asume como el foco del enigma; y, bajo este criterio, desarrollo este elemento.

Óscar Hahn coincide con Todorov cuando éste aborda los temas fantásticos y asegura que se trata de la relación del hombre con su deseo y, por tanto, con su inconsciente<sup>188</sup>. Esto se cumple en Bioy, ya que para él —aunque Borges opinara lo contrario en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”— los espejos eran “ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas”<sup>189</sup>. El espejo tiene mucha importancia en lo fantástico según Bioy Casares, ya que parece ser un elemento compartido con Borges (más allá de la influencia predecible) y también porque lo arraiga como herencia infantil —es el hilo de Ariadna que lo ata y lo conduce de ida y de vuelta por el laberinto de la vida, del origen al destino, y viceversa.

Acaso el espejo que Bioy nos describe en EMP es el mismo que recuerda de Rincón Viejo, “enmarcado en madera verdosa”<sup>190</sup> y que fue su “primer y preferido ejemplo de lo fantástico, pues en él uno veía [...] algo inexistente: la sucesiva, vertiginosa repetición del cuarto”<sup>191</sup>. Bioy Casares ve en el espejo la metáfora perfecta de lo fantástico: figuras imposibles (como la cinta de Möbius), universos que se repiten de lo real hacia lo inexistente, una imagen aparente sin la capacidad de ser asida por lo sentidos (refleja aunque nadie lo vea) pero

<sup>187</sup> Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 19.

<sup>188</sup> Cfr. Óscar Hahn, *op. cit.*, p. 17.

<sup>189</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 92.

<sup>190</sup> *Ídem*, p. 25.

<sup>191</sup> *Ídem*, p. 25.

indudable —tan confiable que podemos cambiar de carril a ochenta kilómetros por hora, o más, si vamos en autopista de cuota.

El espejo constituye la figura perfecta para ejemplificar la herencia de la novela de aventuras en las ficciones fantásticas, porque es una apariencia, una máscara, una semejanza, lo más cercano a lo real sin serlo nunca, o no totalmente. Mediante estímulos sensoriales, el lector acepta la apariencia y, por su verosimilitud, no duda de que el mundo que se presenta ulterior al marco sea verdadero o real, la duda se dirige hacia el porqué o el cómo, a pesar de que nunca podemos tocar siquiera las efigies sobre la superficie.

También en el espejo podemos distinguir los rasgos de la novela pastoril cuya influencia de mundos ideales determina la conducta de los textos fantásticos. La apariencia tiene que ver, como detectaron Hahn y Todorov, con el inconsciente y con la *noesis*, donde radica la idea platónica, esa verdad de referentes, nunca emergida de la nada. La imagen que proyecta el espejo guarda relación directa con todos los componentes del objeto que refleja, del cual puede imitar todo fielmente excepto sus cualidades, la verdadera vida. El enigma fantástico de Bioy hace lo mismo que el espejo: nos enseña un mundo de amor en el que todo se corresponde inequívocamente en la figura o en la imagen, pero no en el concepto, no hacia adentro, muestra un amor no verdadero. Es una forma sin fondo, hueca de contenido o llena de falsas apreciaciones que se dicen con toda seguridad, y que tal vez por esa convicción aparece en escena la forma que se quiere, por arte de magia o de poesía, como la rosa de Vicente Huidobro.

El espejo proyecta, pues, una imagen tan verosímil como inexistente. Su importancia en EMP no radica en el juego visual o la distorsión de las formas concebibles; enfocarme en esto sería hacer lo mismo que Todorov, y sin duda llegaría, como él, a la conclusión de que en la percepción del evento radica lo fantástico. Sospecho que la importancia del espejo tiene que ver no ya con los sentidos corporales, sino con los abstractos, con los que concebimos el mundo, nombrándolo, todos los días, como sugiere Gonzalo Rojas. El espejo trasciende sobre los demás elementos del texto fantástico porque constituye la entrada por la cual fluyen la imaginación, la fantasía, los deseos, los miedos profundos, y se vuelven materiales, porque "así como desde el mundo real hay accesos al infinito,

también desde el mundo de los sueños, tanteando, investigando, realizando trayectos intrincados, puede tenerse 'acceso' al mundo real"<sup>192</sup>.

El espejo, por tanto, es la puerta, el umbral que el héroe debe cruzar para llegar a los confines de la aparición, para encontrar el origen. El Yo, primero, experimenta los elementos de la visita, después reflexiona acerca de ellos y, por último, detiene la proyección en una imagen clave: Paulina en el espejo. En vez de caer, otra vez, en la trampa de los sentidos —creer en la pantalla—, el héroe gira su perspectiva (así como Bioy vuelve sobre sus pasos) y prefiere buscar de dónde proviene la imagen, como un cinéfilo —por no decir Totó, de *Cinema Paradiso*<sup>193</sup>— que prefiere ver la boca del león desde donde emerge la luz de las imágenes, el origen de la creación.

Así, el Yo descubre que el espejo es una máquina casi cinematográfica que refleja los miedos profundos de Montero (el proyector) con absoluta fidelidad; tan reales como inexistentes, siluetas basadas sólo en lo que se percibe de ellas. Por eso Paulina es capaz de ser infiel y el Yo, una sombra lejana y perenne.

El héroe descubre que al volver de Inglaterra, se encontró inmerso en una proyección, como le sucede al héroe en *Morel* (no se olvide que la trama de esta novela nace ante el asombro de un espejo veneciano, de tres planos y de su madre, en Rincón Viejo) o como ocurre en *La rosa púrpura del Cairo* (*The purple rose of Cairo*) de Woody Allen (Estados Unidos, 1985), película en la que los personajes entran y salen de la pantalla, casi caprichosamente<sup>194</sup>. Él es el elemento disorde, sus referentes reales son producto de los referentes platónicos de Montero. El Yo está adentro de la película que la mente de Montero reproducía incluso antes de que le llegara, por su mano, la muerte a Paulina.

<sup>192</sup> Juan José Saer, *op. cit.*, p. 223.

<sup>193</sup> Véase *Nouvo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (Italia, 1989).

<sup>194</sup> La diferencia entre lo fantástico de Bioy y lo fantástico de Allen se ubica en el aspecto en que se presenta y, otra vez, en la intención. Mientras que el primero respeta la noción de la proyección (las imágenes carecen de conciencia, son vistas por alguien externo pero ellas no pueden ver más allá de su cuadro), el cineasta neoyorkino emplea el recurso fantástico para divagar acerca del alcance de la mente en conjunción con los deseos, con un tono más enfocado al amor y al humor; no interesa, no enfoca su atención en la aparición. En ambos casos, a mi juicio, el espectador acude a obras fantásticas. Con frecuencia aparecen juntos el humor y lo fantástico, acaso porque en ambos hay una hipérbole de los sentidos, de llevar la realidad al extremo, unas veces para provocar risa, otras para mover al asombro, ambas, finalmente, para mostrar lo vulnerable del ser humano frente a eventos del mundo y, principalmente, frente a sí mismo (véase, por ejemplo, Woody Allen, *Cuentos sin plumas*, principalmente "Fábulas fantásticas y animales míticos" y "El experimento del profesor Kugelmass").

Si el relato fantástico trae consigo la herencia del romance, la novela de aventuras y la pastoril, el espejo (y el enigma, por extensión estructural) representaría el *ομφαλος* (*ómphalos*) de los griegos, el *axis mundi* de los latinos, el árbol de la vida del antiguo testamento o el *mexico* de los aztecas<sup>195</sup>; es decir, la fuente inagotable donde emanan las energías creadoras, de ida y de vuelta, ese acceso por donde se puede ir al origen del miedo materializado o la puerta por donde éste pudo hacerse mundano (vulgar), tangible u otro elemento de la realidad. El enigma, pues, comparte virtudes con la pregunta retórica, y en sí mismo se halla la solución de la pregunta. El héroe, por tanto, debe ingresar a ese pozo, símbolo del inconsciente<sup>196</sup>, que de pronto aparece en el desierto con forma de serpiente, y beber del agua prístina (el amor tiene el sabor del agua pura, decía Borges) con la que el corazón del héroe se llena de esperanza para seguir al fondo de la hazaña<sup>197</sup>.

Más allá de la correspondencia personal, innegable, y de la correlación más o menos simbólica que el espejo desempeña dentro del *episteme* de la cultura occidental (en el momento en que se vincula con la oriental a través del cuento de hadas), al interior del texto el espejo cumple la función de una pantalla fiel en la que se proyecta un deseo (herencia del romance), el cual constituye la aparición desestabilizadora del mundo íntimo del héroe. En esa proyección, el espejo también es un elemento inexistente (habita en un recuerdo) a pesar de que

<sup>195</sup> Cfr. Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 44.

<sup>196</sup> *Ídem*, p. 74.

<sup>197</sup> Géza Roheim toma un término australiano arando para nombrar estos fenómenos: *altjira*. Significa sueño, ancestro, seres que aparecen en el sueño, una historia (cfr. Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 25). Me parece que la descripción del concepto aplicaría a esta aparición en Bioy, ya que al tiempo que se presenta como desestabilizador, lleva consigo la respuesta al enigma, acaso desarticulada. Por otra parte, me parece que en este sentido radica la diferencia entre lo policial y lo fantástico, tan semejantes en estructura: en el policial se sabe hacia dónde se va, los dos o tres caminos (métodos) que llevan al culpable del crimen o delito. En el fantástico, no hay destino fijo, el dedo que señala la dirección miente o ni siquiera indica; la incertidumbre por tanto tiene que ver con la ignorancia del objetivo, la trama no vislumbra la línea de meta, después de la cual, por inesperada, el asombro aparece, como el mar, allá en el fondo. En el policial, las trampas se ubican como curvas en el camino, solamente para hacer creer que el sol está, como Valencia, de espaldas al mar. El policial busca desvelar todo el recorrido, la manera como se concibió y ejecutó el crimen, quién o quiénes intervinieron, cómo cubrieron las acciones con un velo de cotidianidad imperceptible —claro, en un crimen, al principio lo único que se sabe es lo triste, lo único cierto es la muerte. El fantástico, en cambio, soluciona la concepción (casi sin culpar, porque señalar no soluciona nada, sólo transfiere la responsabilidad) y le da sentido al evento inesperado; en este género andamos a tientas (lector y héroe), casi con la ceguera borgiana, viendo sombras de figuras caprichosas, como definió Octavio Paz a la literatura de Bioy, o nubes que se transfiguran en imágenes inasibles, víctimas del aire, hasta volverse seres de azar y movimiento (cfr. Adolfo Bioy Casares, *Páginas de Adolfo Bioy Casares*, p. 300).

dentro de él se manifiestan los demás elementos. Quizá el espejo es el primer objeto capaz de producir imágenes inexistentes al que el ser humano se adaptó hasta considerarlo otro elemento más de la realidad. En él se refleja la verdad. Este espejo de EMP aparece solamente en la memoria del Yo, que en el recordar encuentra la vacilación y la duda, e indagando, la verdad, por lo menos la suya.

En esa proyección, asimismo, aparecen otros elementos que constituyen el enigma y cuyas características aportan las claves para que el héroe se aclare la verdad de la visita. En una tienda de antigüedades, al principio del cuento, el Yo compra un caballito verde (de China) que, según el vendedor, simboliza la pasión. El héroe se lo regala a Paulina el mismo día en que se celebra la reunión donde irrumpe Montero. Al interior del texto, pues, la estatuilla representa pasión (tal vez ese amor sensible e instintivo, primigenio). Pero, al exterior, en la cultura universal, el caballo simboliza la inteligencia y el método<sup>198</sup>. De esta manera, pasión e inteligencia, instinto y método, conviven en el cuento a través de un elemento delator dentro de la aparición, símbolo tal vez de la literatura según Bioy Casares<sup>199</sup>. Digo delator porque gracias a ese elemento aislado del centro (Paulina) el héroe llegará a la explicación fantástica en la que se retomará esta idea del equilibrio entre sensibilidad e inteligencia, virtud que con frecuencia los héroes de Bioy comparten con Dédalo, ese artista científico capaz de deshacer con el corazón lo mismo que consiguió hacer con la cabeza.

Esta idea de la templanza o la inteligencia emocional provoca que el héroe en EMP no sienta los efectos abrumadores de la aparición, como ocurre normalmente en los relatos fantásticos. Sospecho que la aporía atenuada del Yo guarda relación con esta armonía en que al mismo punto acuden sentir y pensar. Como las posibilidades de explicación —natural y sobrenatural—, Bioy administra la misma dosis de sentimientos (el encuentro amoroso, la tristeza posterior) y pensamientos (rememorar la imagen, escudriñar los elementos) al relato y al personaje, para liberar a éste de maniqueísmo y para que el texto no se incline,

<sup>198</sup> Además de la connotación que los argentinos dan al caballo, cuando Bioy y Borges trabajaban en Emecé, utilizaron este emblema para la colección El Séptimo Círculo, de literatura policial. Por cierto, ambos preferían el modelo clásico y rechazaban la tendencia del género negro, con sexo, violencia y drogas, en las que predominaba la acción por encima del razonamiento.

<sup>199</sup> Recuérdese las palabras de Bioy acerca de que el género fantástico satisfacía mejor los vacíos existenciales del ser humano, desde tiempos inmemoriales, porque incluyen conocimiento universal (la visión del mito en la obra citada de Campbell) cognoscible o aprehensible a través de los sentidos, la sensibilidad y los sentimientos.

casi literalmente, hacia un elogio a la frialdad del héroe (se convertiría en alegoría del intelecto) o hacia el tratado del héroe posmoderno (se volvería una novela psicológica o de tesis realista); en ambos casos, más en el primero, se rompería el lazo con la tercera condición de Todorov e inmanente al género: una lectura literal. Los personajes solamente deben representarse a sí mismo, que no haya nada detrás de las cosas más que las cosas mismas, como escribió Pessoa desde algún heterónimo.

La biblioteca, por su parte, podría asumir un carácter también intelectual, pero en la misma proporción que la línea del horizonte, allá en el fondo. Su presencia se justifica porque en aquella tarde de la aparición de Montero —la cual más bien fue la separación de un adiós que reúne—, el Yo, para no hablar con nadie, se disculpa y busca en la biblioteca un poema —que habla precisamente del alejamiento de dos enamorados—, mientras Paulina le muestra la casa a Montero. También al fondo aparece un elemento indistinguible. Se piensa que es éste. Luego el Yo se desilusiona (para coincidir con el error del lector, que lo sigue, como los pingüinos al líder, y a veces trata de adelantarse; esta vez el héroe se solidariza con el lector, no al revés) porque descubre que es él mismo, que era él, como cuando en "El aleph" escribe Borges: "soy yo, Borges".

Este Yo, el espejo, Paulina —con los rasgos contaminados que percibe el héroe—, el caballito verde y la biblioteca constituyen un universo particular. En este cosmos no hay vacilación, tenemos la certeza de que son imágenes doblemente subjetivas, repetidas hacia el interior del sujeto: primero, porque el único testigo de la visita es el Yo; segundo, porque el espejo está en el magín, y en él, los elementos. La visión le pertenece totalmente al héroe, y en él confiamos como narrador (*a priori*) y, después de consumir su amor con Paulina, como personaje.

Según Campbell, los aparecidos o elementos que alteran el orden del mundo "son peligrosos porque amenazan la estructura de seguridad que hemos construido para nosotros y nuestras familias. Pero también son diabólicamente fascinantes porque llevan las llaves que abren el reino entero de la aventura deseada y temida del descubrimiento del yo"<sup>200</sup>. Esto es la virtud retórica del espejo o del enigma. La aparición desestabiliza el mundo conocido del héroe pero

<sup>200</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 15.

al mismo tiempo le ofrece la oportunidad de re-conocer (sin guión también, y en su término griego: *anagnórisis*) el universo.

La llamada del héroe aparece con frecuencia en formas que pudieran provocar miedo, pero éste debe asumir la responsabilidad de la elección y realizar la hazaña<sup>201</sup>. En los cuentos de hadas, en efecto, lo anterior ocurría: un sapo era el príncipe, el mendigo ciego ocultaba la luz del oro, etcétera. Por esto mismo opina que las apariciones desestabilizan el mundo de las certezas y al mismo tiempo ofrecen una renovación, un renacimiento, la resurrección a una vida más plena. Aquí se entra en conflicto. Por una parte, el miedo ante lo desconocido parece ser indispensable para que el héroe dude de su mundo y deba buscar de nuevo los patrones que establezcan el nuevo orden familiar y cotidiano.

Por otra parte, si el miedo rebasa los límites permisibles, el héroe y el lector se ocuparán más en la labor psicológica, al interior del texto, que en el trabajo activo (las acciones forman la trama, y en estos relatos, no se olvide, importa más ella que los personajes, aun si es novela). Por ello me parece que la idea del centro de energía describe mejor al espejo y al enigma<sup>202</sup>: el miedo no debe ser elemento indispensable, como creía Bessière, porque la aparición no asume un carácter maligno ni benigno, no es un ente venido del infierno pero tampoco un heraldo de victorias; en todo caso, carece de maldad y bondad, sencillamente es un engendro del hombre que puede espantar, por inesperado, pero esa reacción no constituye su objetivo al materializarse —si esa fuera la intención, entonces se hablaría de un relato gótico o un cuento de terror. La intención es ofrecer un camino a la verdad. La aporía atenuada, ciertamente, me parece acertada, porque enfoca su atención en la acción —el recorrido del héroe a la hazaña—, mientras que los sentimientos del personaje ocurren sencillamente como efectos verosímiles al interior del texto.

Una vez inmerso, en esta introversión en la que el Yo concibe con tranquilidad la percepción de la visita (o la aparición), el héroe duda de los dos mundos —con Paulina y sin ella—, su incertidumbre (y posible angustia) tiene que ver con la cita anterior: necesita una certeza, feliz por nítida, aunque implique la soledad, porque garantiza un cosmos, la seguridad de que, mañana, todo seguirá

---

<sup>201</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>202</sup> Del *axis mundi* brota la energía y el hombre le da sentido, más allá del bien o del mal (*idem*, pp. 48 a 61).

allí, como la tristeza más profunda, donde la dejamos. Como explica el propio filólogo irlandés, una vez muerto el héroe moderno —y el absoluto—, no hay garantes del futuro; y lo único seguro, en la visión posmoderna, es la muerte posible al día siguiente<sup>203</sup>.

Por ello, aunque provoque incertidumbre —en el caso de EMP no detecto miedo—, el héroe debe emprender el viaje interno, el de los triunfos psicológicos, para que descubra el yo, esa individualidad que le podría ofrendar un nombre. La felicidad no está afuera, como antes se creía, sino hacia adentro del ser, en donde dicen que aún respira el alma; la felicidad se encuentra al fondo de los ojos, principalmente si son de invierno y canela. La iniciación fantástica del héroe se ubica en el cenit de sí mismo. El único camino conocido, en EMP, es el mismo evento inesperado. El Yo debe profundizar en él para encontrar las llaves de luz y conocimiento, pues el mundo tangible solamente le ha brindado ignorancia y confusión entre la verdad y la mentira; luego de la partida, tiene que llegar, como Saúl Yurkievich propuso, al lugar donde lo particular se vuelve universalmente humano.

En la segunda instancia aparece el pretexto, el suceso extraordinario, para dudar, otra vez, acerca de la validez del mundo. Ese mismo elemento desestabilizador expone los elementos esenciales para llegar a la explicación que terminará con la incertidumbre, no así con lo fantástico. Como el héroe ha sido el único testigo y quien experimento el ex abrupto, debe emprender el camino a la hazaña, la cual consiste en indagar en el fondo de sí mismo. Ahí encontrará la verdad y podrá explicar el fenómeno.

#### **4.3.- Tercera instancia. La concepción de una explicación fantástica**

Después de que Morgan le anuncia la muerte de Paulina, ocurrida la víspera de su viaje a Inglaterra, el héroe se sabe solo, verdaderamente en soledad, y únicamente cuenta con el recuerdo efímero de la visita para explicar el fenómeno

<sup>203</sup> Suzanne J. Levine, en la página 15 del libro citado, opina que lo fantástico en Bioy conlleva a consecuencias apocalípticas. Quizá sus palabras contienen la mitad de una verdad; faltaría considerar la cualidad del ave fénix, el héroe que se destruye a la manera de los poetas, solamente para renacer o resucitar a una vida humana más plena (*cfr.* Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 16).



imprevisto y dar sentido a la aparición. Morgan funciona como narrador omnisciente, el cual, inmerso el relato en la incertidumbre total, da un referente innegable y, por cierto, intransmutable a la luz de la percepción. La muerte de Paulina es lo único totalmente cierto (incluso desde el título) en el universo al que se reintegra el Yo. Otra vez, el héroe pasa de la esperanza a la devastación, ésta tan irreversible como la muerte, aunque moderadas ambas y verosímiles (nada que no veamos a dos cuadras de distancia).

De este referente, eje conductor verdadero, se ase el héroe para cerrar los ojos e internarse en su propio laberinto, para indagar el origen y dar sentido al evento extraordinario. Así como Teseo va hacia el minotauro con el hilo de Ariadna atado en la entrada, o Pulgarcito deja caer semillas para reconocer el camino —porque la ida es la vuelta, “a mis soledades voy, de mis soledades vengo”, escribió Lope de Vega—, el Yo desenmaraña la certeza que posee (Paulina muerta) y avanza hacia el significado de los elementos que aparecen en su memoria, los percibidos, para concebirlos correctamente. De acuerdo con ese equilibrio, entre sentimiento e intelecto, característicos en los héroes de Bioy, el Yo —posee la sensibilidad y la inteligencia de un buen escritor— seguirá el precepto de René Descartes: de una idea sencilla y clara se llega a otra idea sencilla y clara, hasta llegar a Dios (quiso decir Verdad)<sup>204</sup>.

Sin Paulina, que pudiera aclarar los hechos —como lo hizo cuando confiesa que está enamorada de Montero—, el Yo debe confiar en sus recuerdos. Cabe destacar que nunca se duda de la visita a pesar de que ella está muerta. A mi juicio, desconfiar de su presencia en el mundo cotidiano provocaría un rasgo de incertidumbre en cuanto al fenómeno y no tanto a su implicación, y entonces el texto, al centrar la vacilación en esto, abandonaría el género fantástico. De hecho, el relato ofrece esta falsa imagen del texto fantástico mal diseñado que corre el riesgo de perderse en los anaqueles de otro tipo de texto por su ambigüedad, la cual promueve la vacilación entre las dos explicaciones posibles según Todorov<sup>205</sup>. El Yo, por lo anterior, divaga entre la explicación natural (que la visita fue consecuencia de sus deseos) y la sobrenatural (que Paulina vino de ultratumba a unir sus almas, eternamente). A la primera la desecha

<sup>204</sup> Quizá por ello el espejo esté rodeado de guirnaldas (ese símbolo de triunfo) y ángeles (los concesionarios de lo divino y, por extensión, de la verdad).

<sup>205</sup> Cfr. Óscar Hahn, *op. cit.*, p. 17.

voluntariamente, insisto, porque dudar de la visita haría caer el texto o en el relato extraño o en la novela psicológica. A la segunda la acepta por un momento, con el corazón, por el deseo de que fuera cierto, hasta que su cerebro —para equilibrar la percepción y que la concepción acertara— se pregunta por otra opción, lejos del sentimiento.

Bioy evade ambas explicaciones al proponer otra. Al principio el héroe se conforma con la segunda explicación porque se siente feliz en esa “embriaguez de amor, victoriosa y triste”<sup>206</sup>. Pero, con la templanza necesaria para resolver enigmas del corazón mediante la inteligencia, el Yo no cae de nuevo en la trampa de los sentidos, de creer lo que conviene, de tomar como verdadero aquello que quisiera que lo fuera. El héroe, sin nada que perder (ya perdió lo más querido para siempre), asume acaso con indiferencia la posibilidad y busca otra explicación: la verdadera y fantástica. En EMP, la puerta de entrada, como se vio, es la imagen del espejo en el recuerdo.

Los elementos presentes en la pantalla de su imaginación, el espejo, parecían justificados según el recuerdo de la tarde en que Paulina se enamora de Montero. Sin embargo, para que no se vuelva inverosímil el relato al hacer creer al lector algo que el narrador ya ha desmentido —el mundo que nos narró el Yo en un primer momento estaba viciado por la ceguera del amor o, por lo menos, se nos ofreció una visión obnubilada. Por tanto, el cerebro del Yo, que puede ser Bioy, no acepta la explicación sobrenatural porque deriva de una mentira o una verdad a medias, de una concepción erróneamente percibida del mundo.

El héroe solamente se fía de lo totalmente cierto y empieza a dudar de Paulina, por las palabras que distingue pertenecientes de Montero; su dubitación lo orilla a reconsiderar la imagen en pausa: todos los elementos justifican su presencia en el espejo menos el caballito, que no tiene argumento de estar, pues él lo regaló el mismo día que lo había adquirido. Además del significado notoriamente simbólico —el cerebro en contra de la pasión, o más bien: el cerebro que ubica en el lugar correcto a la pasión—, al interior del texto asume otro matiz interesante, que desencadena más señas hacia la verdad: Montero presencia el momento cuando el protagonista se lo regala a Paulina. Para aquél, significará un

---

<sup>206</sup> Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 21.

icono de reciprocidad entre éstos, su argumento para los celos —el lado siniestro del amor y la pasión.

Así, tanto el héroe (que da) como Montero (que contempla) quedan unidos por sus propios desenfrenos pasionales en el caballito que funge de puente. Como Montero sufre interiormente la angustia de los celos, materializa este fantasma, a través de la imagen de Paulina en busca del héroe para consumir la final reunión de las almas; además, la escena queda fija en la imaginación de Montero porque a causa de esa visita, la mata y, en consecuencia, lo encarcelan (su nueva realidad, desde donde proyecta sus pasiones).

El héroe descubre que abrazó a un monstruo de los celos de su rival, que no hubo fantasma de Paulina, y explica la presencia de los elementos desde otra perspectiva: si aparece él mismo en el espejo, desvanecido, es porque Montero no lo recuerda con detalle; si escuchó lluvia, fue porque en la víspera de su viaje llovía. Esto último es interesante. La proyección del deseo, en este caso, de celos, no se manifiesta de manera unidireccional, como un holograma, sino que lo abarca todo. Es decir, es una imagen sin carencia de ánima, la de Paulina capaz de hablar, moverse, acaso sentir; pero la proyección afecta también, casi como una sinestesia, los sentidos de quien la experimenta.

En la víspera de la despedida, el Yo no escucha que llueve, no obstante recuerda que al despedirla, llovía; en la visita, la aparición, escucha la tormenta, la cual sentía caer Montero sobre sí mismo, literal y metafóricamente. Con esta aparición que se vuelve dimensión capaz de cubrirlo todo, Bioy elimina el enfrentamiento entre mundo cotidiano y evento inesperado (de Todorov); el que experimenta no controla su voluntad, se abandona a la proyección, de tal forma que la duda se ubica en el todo de la aparición, no de un evento aislado<sup>207</sup>; solamente así, su espejo pudo reflejar una realidad inexistente, que le pertenecía a Montero, y en ella, en su memoria, descubrirse ajeno a ese mundo, como si el ex abrupto fuera el héroe en esa fantasía urdida por su rival.

La aparición, entonces, tiene que ver, como en los cuentos de hadas, con la proyección de los deseos. En EMP aparece literalmente el fantasma de los celos (se cumple la tercera condición que exigía Todorov); sin embargo, quizá por el contexto cultural posmoderno del siglo XX, el deseo no le pertenece al héroe

<sup>207</sup> Me refiero a un elemento sin relación con algún otro componente de la realidad.

sino a Montero; o probablemente el héroe no es ese Yo sin nombre, sino su rival, porque en la novela moderna lo importante no está en el héroe (ya no es foco) sino en otro elemento, aun el lenguaje. Tal vez sea esta la aportación más visible —acaso la suprema— que Bioy hace al género: la aparición no le corresponde totalmente a quien la experimenta, el héroe es víctima de la proyección de otro personaje, en este caso de la de Montero, quien seguramente desde la cárcel no vislumbra los alcances de su tormento (que tal vez, como el calor del fuego y la maldad, en su constancia aumenta).

Los personajes representan personas comunes y demuestran deseos: el del Yo —amoroso—, escuchar lo que “ella nunca me dirigió y que mi rival oyó muchas veces”<sup>208</sup>; el de Montero, el lado siniestro de lo amoroso, se imagina que se cumple el deseo del héroe, pero eso nunca ocurre en la realidad (no con la Paulina real). Son dos deseos contrapuestos (el cuento de hadas por parte del héroe contra lo gótico de Montero)<sup>209</sup>; pero sólo se manifiesta el de Montero, que lo exterioriza a fuerza de obsesión, mientras que el Yo lo controla y lo supera con el primer desengaño. Y en esa templanza, con la cual Bioy puede atenuar la sorpresa y la incertidumbre, el protagonista resuelve el enigma intelectualmente, con sobriedad, sin falsas alertas, equilibrando la inteligencia (sigue las pistas cautelosamente) y el magín (se basa en el reflejo de la aparición que aparece en su recuerdo). El Yo descubre que no pertenece a ese mundo experimentado en el cual Paulina es producto de Montero y en el cual, por debilidad de éste, triunfa su amor con ella. Pero el héroe, que pretende conseguir la verdad —ya que no, en definitiva, la felicidad—, sigue en busca del origen real de la aparición hasta descubrir que ésta es el monstruo de los celos de Montero.

Por otra parte, aunque juega con ellas, Bioy descarta las dos explicaciones comunes en los relatos fantásticos, ni se soluciona nada con la natural (leyes científicas) ni con la sobrenatural (metafísica)<sup>210</sup>; sino que prefiere (y aporta al

<sup>208</sup> Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas*, p. 23.

<sup>209</sup> Si la narración se hubiera centrado en Montero, probablemente hubiera aparecido el miedo, el tormento, la angustia, situaciones que podrían perjudicar, pálidamente, el efecto fantástico. Aunque Bessière opine que el miedo cumple una función totalizadora y por tanto constituye un elemento importante, sospecho que su inclusión obligatoria pertenece más bien al campo del relato gótico o de terror. En lo fantástico posiblemente se roce el miedo, pero éste nace no de lo horrible, sino de lo inesperado.

<sup>210</sup> Cfr. Óscar Hahn, *op. cit.*, p. 15. Él utiliza el concepto razón para referirse a lo científico en Todorov.

género) una explicación fantástica, humana, que ya había descrito en la *Antología*. Bioy lleva la proyección del deseo de una fantasía a una creación mental<sup>211</sup> —dado que las posibilidades que ofrece la mente al ser humano son tan infinitas como los motivos fantásticos—, perceptible a través de los sentidos corporales y concebible mediante otros sentidos más bien abstractos, como la imaginación, el recuerdo, el sentimiento y la inteligencia.

Bioy rompe con el método científico y con la secuencia de creencias casi de hechicería (brujos, encantamientos), e inserta otra explicación con validez fantástica e igualmente verosímil: el fantasma de los celos —nada que no ocurra a dos cuadras de distancia. Esta explicación fantástica se justifica en la misma metadiégesis que elabora el héroe para solucionar el enigma; de tal manera está diseñada la estructura, que ningún elemento resulta extra ni arbitrario. Al final, la explicación une lo que parecía inconexo. Aun la solución —menos *deus ex machina* que as de la manga— no resulta infundamentada (el día que anuncia su enamoramiento con Montero, Paulina advierte que es muy celoso).

En cuanto al héroe, en él se ve una iniciación verdadera, una transfiguración que le permite renovarse —no de una esperanza a certezas que terminan por volverse sospechas y éstas, otra vez, se convierten en mentiras, así sucesivamente *ad infinitum*—: de creer su mundo rosa, casi emergido de un cuento de los hermanos Grimm, a reconsiderar toda su visión del mundo, sin engaños, y conseguir el equilibrio de Dédalo<sup>212</sup>, el artista científico, que tal vez le faltaba para consolidar su carrera de escritor y de hombre. El héroe, luego de todo lo acontecido, puede enfrentarse a esa vida verdadera (de soledad y tristeza) con la templanza de quien ha conseguido la hazaña, y madurar según expuso Jean Paul Sartre, mediante la experiencia de la muerte. El Yo ha vencido su mala interpretación de los eventos del mundo que solamente le produjeron confusión y dolor, también ha dominado sus deseos; no puede, en cambio, porque sigue siendo hombre, reprimir el tormento último, la devastación de que, en efecto, todo lo anterior sabe a mentira.

---

<sup>211</sup> Remito a la definición de Marcel Schneider que Todorov descarta y que, como se argumenta en este trabajo, tiene mucho de verdad; Schneider asegura que "lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación" (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 32).

<sup>212</sup> O el dominio de lo dionisiaco y lo apolíneo.

Por parte de Montero, conviene describirlo lejos del personaje narrador, que lo detesta. El lector se solidariza con la visión del personaje y quizá también sienta animadversión por su rival (si esto ocurre, el mérito de Bioy aumenta). Montero se presenta como un ser icónico: la imagen del caballito le remite el significado (aunque éste no sea el verdadero); por tanto, busca expresar su sentimiento también con imágenes (por ello el Yo lo exhibe como mal escritor). A fin de cuentas, consiguió hacer la máquina capaz de crear almas (y proyectar los celos que el alma siente). De este personaje, el antagonista en la antigua tradición literaria, elemento oculto y latente, surge la solución del evento inesperado.

Se convierte (de un referente en el cual recaen los repudios y el odio del Yo) en un centro, en el héroe moderno —de grandes pasiones y en quien suceden las cosas importantes de la anécdota—, capaz de proyectar, al igual que el héroe en su novela, almas que reflejan sus deseos oscuros, siniestros. Como se ve, el universo fantástico de Bioy se define por la característica de los espejos, de repetir imágenes iguales hacia el fondo, otra vez, como cajas chinas o *matrushkas*: Montero consigue hacer lo que pretendía que hiciera su héroe, y el reflejo de su inseguridad aparece tan nitidamente como una presencia en el espejo.

Por ello creo, sin temor a equivocarme, que este cuento, en manos de un escritor decimonónico, se hubiera contado desde la visión de Montero, el otro héroe cuyo único castigo es no derrotar a sus propios demonios. Como la intención primaria de Bioy es contar historias atractivas al lector, para que éste se asombre, se divierta, desahogue la tensión de la vida diaria, prefiere ubicar al héroe en el Yo, para que, mediante anagnórisis, el lector triunfe y disfrute el don supremo del equilibrio entre el instinto dionisiaco y la armonía apolínea, en vez de atormentarse con el héroe moderno<sup>213</sup>, que sufre las inclemencias de las grandes pasiones en la misma intensidad, seguramente, que el lector común.

Una vez resuelto el conflicto fantástico, que no termina con el género porque se consigue el asombro que pretendía Bioy a través de una explicación fantástica<sup>214</sup>, definitivamente fantástica, porque la aparición corresponde al deseo de otro, el interés puede enfocarse tenuemente en otro elemento, en este caso,

<sup>213</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 26.

<sup>214</sup> Aunque en la *Antología* Bioy acepta las tres explicaciones posibles dentro del género, la fantástica funciona mejor para confirmar algunas verdades de Todorov y desmentir otras.

en lo menos importante según la tradición de los contadores de cuentos (que se ocupan de la anécdota), el héroe, quien ya experimenta el tormento íntimo de la devastación, ahora sí, total: la soledad, el desamor confirmado de Paulina y, por su muerte, la muerte de la esperanza.

Afortunadamente, este Apocalipsis que detectó Levine queda, como el punto final de una obra literaria, en el aire<sup>215</sup>. Y el lector puede seguir leyendo al tiempo que se siente identificado con lo posmoderno del siglo XX, la devastación correspondiente de uno que mató por celos o del otro que se sabe despojado de un amor que nunca existió; o bien, puede cerrar el libro desahogado, feliz de que exista la posibilidad de crear fantasmas para compartir la ruina y la muerte, y la certeza de que, por lo menos hasta ese momento, solamente le ocurrió al héroe, en quien se reflejó en cuanto a la armonía entre el orden y la aventura.

En esta tercera instancia el héroe se despoja de todas sus creencias y llega al fondo de las consecuencias, a la verdad de lo ocurrido. En la introspección el héroe debe conseguir un equilibrio entre el sentimiento y la inteligencia para no sentirse atraído por alguna mentira, feliz por querida pero falsa. El Yo descubre que la aparición pertenece al universo mental de los celos incontenibles de Montero, quedan descartadas así las explicaciones de que haya sido una proyección propia del héroe y de que el fantasma voluntario de Paulina viniera de ultratumba a confirmar la unión de las almas. La verdad es el fantasma de los celos. El héroe en su viaje hacia el interior consigue la armonía entre el corazón y el cerebro, logra descifrar el enigma, y vuelve de la hazaña renovado, con la templanza necesaria para aceptar la verdad, feliz por nítida, aunque siempre nos quede la duda del tormento.

---

<sup>215</sup> La literatura latinoamericana, por ejemplo, aporta al género policial este elemento novelesco: que aun después de resuelto el enigma, la trama resulta atractiva para el lector (verbigracia, *Pasado perfecto* de Padura Fuentes).

## 5.- Conclusiones

Quando queda nuestro cuerpo durmiendo,  
en un cuarto de hotel, en una ciudad desconocida,  
tocamos el fondo de la soledad.

Adolfo Bioy Casares,  
*Guimalda con amores.*

Lo fantástico en Bioy Casares desciende de la línea del romance, de aquellos cuentos de hadas que buscaban, más allá de su función didáctica, entretener al lector, asombrarlo con historias comprensibles que le estimularan la imaginación a través de los sentidos. Por razones verosímiles y contextuales —todo se asimila hasta volverse común—, el género evolucionó a la novela gótica, que buscaba estimular también la fantasía, pero en su lado siniestro<sup>216</sup>. La incertidumbre del ser humano del siglo XX ante la falta de un absoluto provocó problemas existenciales que los creadores sintieron, como humanos, y explotaron, como artistas, ejemplificándolo. Abordaron el caos con caos, con el fluir de la conciencia y de la inconsciencia, con la incompreensión del lenguaje como sistema de comunicación, desarticularon las partes constitutivas de la obra de arte, acaso de la misma forma como se desunía el propio ser de su entorno. Por esa tendencia conceptual o incomprensible de imitar a la realidad, el arte se alejó de la gente. La mayoría de los artistas, pues, imitaron de alguna o otra manera la ausencia del cosmos, el vacío en que quedaba el hombre ante la caída de los grandes relatos.

Como se ve, la visión global del siglo XX se contrapone con la concepción literaria de Bioy Casares, más difícil por sencilla. En la posdata a la *Antología*, el escritor argentino confiesa que para responder las dudas casi ontológicas del hombre moderno (quiso decir contemporáneo para no utilizar el adjetivo posmoderno) correspondía mejor el cuento fantástico, porque retomaba verdades en clave, ritos de iniciación que inconscientemente el lector asumía para descubrir certezas universales, capaces asimismo de liberarlo de la parte onerosa de la vida y renovarlo con esperanzas para seguir en ella.

Para conseguirlo, los contadores de cuentos retoman tradición y emplean ruptura, con el fin de volver verosímiles las historias. Siguen la esencia del romance —asombrar, estimular los sentidos hacia la imaginación, enigmas que se

<sup>216</sup> Cfr. Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 27.



resuelven— pero con variantes que los lectores (y el contexto) exigen. A partir del siglo XIX, pero con mayor firmeza durante el siguiente siglo, la gente no cree más en príncipes azules ni felicidades que se consiguen de un día a otro, son nociones de una tierra prometida que, se descubre, no existe, y de milagros que, se sabe, nunca llegarán<sup>217</sup>. Por tanto, para consolidar anécdotas creíbles, parecidas a la realidad<sup>218</sup>, el relato fantástico, a través de la novela gótica, experimenta con el lado siniestro de la fantasía.

Si ya no es posible creer en la princesa angélica y celestialmente humana, ni en héroes que vencen y triunfan, el relato fantástico narrará hechos de seres comunes que lidian con sus propios demonios, con deseos oscuros materializados y con miedos profundos que se cumplen. Porque en el siglo XX tampoco conviene describir monstruos, no se trata de sustituir a las hadas (de la tradición oriental) por ogros, sino de acercar aquello que sucedía en castillos rumanos —de Europa del Este— a casas normales —de Occidente—, donde vivía una familia arquetípica y en la que no hay visos de lo inesperado. Los fantasmas, las brujas y los engendros desaparecen paulatinamente como elementos que contienen sorpresa y, como bien apreció Todorov, en la incertidumbre hay un proceso de adaptación más que de espanto.

Todorov, infortunadamente, se queda aquí, en la descripción de fenómenos fantásticos en un momento, sin indagar la línea evolutiva del género, no a fondo, y que tal vez en ella radique verdaderamente la noción de lo fantástico. Al igual que Borges, considero que el género tiene que ver más con una percepción externa: él cree que del lector, al enfrentarse al texto<sup>219</sup>; yo prefiero subrayar la intencionalidad, el efecto que se busca conseguir y, en este sentido, como en muchos, coincido con Bioy en cuanto a que la sorpresa determina el recorrido.

Aunque estoy de acuerdo con dos de los tres elementos esenciales que Todorov expone (el mundo cotidiano y el fenómeno desestabilizador), pienso que en la incertidumbre no se funda el género. La intriga guarda relación con el interés que el texto despierta en el lector, en la identificación —Todorov también menciona esto— del lector con el héroe para seguir descubriendo la anécdota. En

---

<sup>217</sup> Véase el trabajo citado de Joseph Campbell.

<sup>218</sup> Por verosímiles. Yo preferiría utilizar la acepción de realidad, porque en el arte toda la ficción, las relaciones entre verdad y mentira, solamente conducen a la verdad, más absoluta.

<sup>219</sup> Lo mismo piensa Todorov, quien asienta la manera de lectura como condición indispensable.

casi todo texto literario hay un enigma por resolverse, por lo cual no creo que la incertidumbre sea elemento característico del género fantástico. Todorov, además, le da un peso importante a la vacilación cuando define el género en función de la duda, asegurando incluso que, siempre evanescente, con frecuencia el relato fantástico termina en la orilla de lo extraño o en los dominios de lo maravilloso.

Al asignarle tanta importancia a la incertidumbre, de ella Todorov deriva las condiciones que deben prevalecer en los textos fantásticos —que la vacilación alcance al lector, que ésta quede representada en la anécdota y que se lea de manera literal. La última condición me parece importante y comparte terreno con otro género cercano, el policial. Ciertamente en cualquier texto literario encontraremos enigmas, pero en estos géneros hay una preocupación esencial, pues sirve de puente y móvil para llegar a la resolución y, por tanto, al efecto estético deseado. Tanto el fantástico como en el policial, son géneros que deben leerse de principio a fin, pues la información se dosifica conforme avanza la trama. Una vez resuelto el enigma, todos los elementos justifican su presencia.

A mi juicio, Todorov confundió la importancia del elemento principal —el evento extraordinario— y le atribuyó lo esencial a su efecto —la incertidumbre—, pues en la duración de la duda, según él, existe lo fantástico. En efecto, como se pudo ver en EMP, la aparición es el eje del relato, por su importancia estructural (como *altjira* o contenedor de verdad, y también como móvil de la trama); pero en la resolución del enigma no se establece lo fantástico, sino precisamente en ella, y en la manera como se llega, el texto toma su calidad de género fantástico, al asombrar. A pesar de estas pequeñas divergencias, la mayoría de los elementos, condiciones y apreciaciones de Todorov pueden observarse en EMP. Es lo mismo con otro nombre, los mismos fenómenos que la terminología aleja.

Bioy resume las condiciones y la función de los elementos en la consecución del asombro, y, desde luego, la consolidación verosímil del tema fantástico. El escritor argentino centra su atención en el cuidado de la estructura, por ello mantiene una relación estrecha con el género policial y el cuento clásico<sup>220</sup>, por el riguroso uso de elementos en la trama; de esta manera, nada es

---

<sup>220</sup> Acaso también por la influencia de Borges, con quien inició una amistad que no terminó en el cementerio de Ginebra. Bioy se murió con la idea de escribir un libro en defensa de su amigo,

arbitrario en la construcción —...que el clavo resuelva el enigma. Me parece que gracias a esta visión global e integral, lo fantástico en Bioy Casares abarca todos los elementos que constituyen el relato, para que no haya ningún adorno innecesario y, como buena literatura, el asombro fantástico logre el milagro de la ubicuidad; de esta manera, cualquier elemento que se separe hará que el mecanismo deje de funcionar, y a cualquier parte que el lector volteé hallará un motivo fantástico.

Con base en estas premisas, Bioy rechaza la novela psicológica porque imita el caos de la conciencia en vez de instalarse en la parte lógica del cerebro para construir universos en cuyo cosmos ocurrieran eventos imaginables, gracias a los cuales el lector se despojara de sus angustias, hubiera catarsis y no, como en la psicológica, una anagnórisis que no termina<sup>221</sup>. Y, por otra parte, acepta la influencia del género policial, sobre todo del clásico, en cuanto a la elección de elementos precisos —que aporten información importante a la trama—, la evasión de distracciones, y principalmente el uso del razonamiento lógico para solucionar el enigma.

La literatura fantástica de Bioy gira entorno al eje verosímil. Al elemento que Todorov describió como un mundo cotidiano, Bioy lo vislumbra como una atmósfera en la que no se entrevea la aparición de un evento inesperado; por ende, ese universo se muestra creíble, cercano al lector, para que éste se identifique con la trama y el héroe (y con sus apreciaciones con frecuencia dubitantes). Con Todorov, asimismo, coincide con el evento extraordinario (insisto, el nombre no importa). La diferencia radica en la concepción del género en ambos. Para Bioy, la aparición se relaciona con los deseos del hombre, tópico que evoluciona desde el cuento de hadas (una felicidad alcanzada, el tesoro escondido detrás de una mirada) hasta lo fantástico (el miedo y la pesadilla vueltos reales, demonios internos que se materializan). Hasta aquí, como se pudo

---

porque creía que alguna parte de la crítica no lo entendía bien. Por su parte, Borges, el 16 de junio de 1978, escribió que los cuentos de Bioy eran superiores a los suyos (Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 197). Lo anterior únicamente nos demuestra, sin necesidad de comprobación, la amistad y la visión afín de ambos, preocupados por el otro, incluido el lector.

<sup>221</sup> Parece extraño, sin embargo, que los textos fantásticos de Bioy estén más cerca del psicoanálisis (me refiero a los personajes arquetípicos de Carl Gustav Jung y la visión del héroe de Joseph Campbell) que la novela psicológica.

ver durante el recorrido del trabajo, las teorías de Bioy y Todorov se corresponden casi sin variantes y sin discusión.

A partir de este elemento, el enigma, empiezan las aportaciones de Bioy al género y las divergencias con el crítico búlgaro. El escritor argentino no deposita el funcionamiento del relato fantástico en la consecución de la incertidumbre mediante la aparición, pues interesa a Bioy el asombro final a través de una respuesta lógica y sorpresiva. Está convencido de que la explicación en ningún caso concluye con lo fantástico, sino que éste se define, como cualquier género, por el sistema. La incertidumbre que causa el enigma solamente es una instancia más en el camino fantástico, no lo fantástico.

Si seguimos en la idea de las instancias, la primera sería la atmósfera dentro de la cual parece que no pasa nada, nada fantástico, y en la cual hay eventos que hacen creer que el relato se dirige hacia un fin más o menos conocido; así, en vez de un mundo familiar y cotidiano, para generar una atmósfera verosímil, Bioy crea una trama aparentemente falsa —una historia de amor— en la que el lector se identifica porque no hay sospechas de un evento inexplicable puesto que parece que el tema del cuento es otro, no fantástico. Escribo aparente dado que siempre se volverá al tema amoroso, aunque con matices cada vez más fantásticos, hasta que, en la explicación, el tormento por el desamor parece menos importante que el monstruo de los celos. Bioy juega con lo que parece cierto y lo cierto, lo cual también se transfigurará en otro semejante de lo verdadero: el héroe cree que no tiene a Paulina (hasta el matrimonio), luego sabe que de verdad no la tiene; después parece que la recupera (en la visita), solamente para perderla, esta vez, de manera definitiva. A menudo Bioy emplea esta dialéctica o dicotomía porque su idea "consistía en dar primero a manos llenas y después quitarlo todo"<sup>222</sup>.

Para conformar la trama fantástica sin perder la base verosímil y la intención de asombrar, Bioy prefiere establecer al interior del texto un vaivén equilibrado entre lo apolíneo y lo dionisiaco —si se me permite— y no, como creía Bessière de este tipo de textos (que, según ella, no constituyen un género<sup>223</sup>), un juego entre elementos verosímiles e inverosímiles. En una obra literaria (y

---

<sup>222</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias*, p. 183.

<sup>223</sup> Véase el estudio preliminar en Óscar Hahn, *op. cit.*, p. 18.

artística, supongo) todo debe ser creíble, por lo menos coherente en su estructura. Entonces, pensar en la irrupción de un elemento inverosímil supone el descuido de la estructura, un error que, como decía el propio Bioy, una vez que lo vemos en un libro, dejamos de creer en la historia. Por otra parte, este vaivén ayuda a manejar con credibilidad los recurrentes desmentidos y falsas apreciaciones, el juego entre verdad y mentira, y el recorrido de concebir lo percibido.

Bioy, pues, al establecer el enigma con base en la oscilación anterior, abarca tanto el nivel de la enunciación como el del enunciado: en el primero, usa el orden para dar la imagen de un caos, no se deja llevar por el método psicológico del *fluir* de la conciencia (oportuno para otras cosas, no para el género fantástico); y en el segundo, una dinámica entre percepción y concepción, es decir, entre la realidad que asimos mediante los sentidos corporales y la realidad que aprehendemos a través de los sentidos abstractos —la mente, el magín, los sentimientos. Al ubicar la dubitación en este nivel, imaginación contra intelecto, la solución del enigma no concluye con el relato fantástico puesto que la duda no se instala en la veracidad del objeto, sino en la sombra conceptual —o poco conocimiento de su mundo— del sujeto. El evento ocurrió en el mundo, en este sentido debe haber credibilidad total (del héroe extensiva al lector); dudar de esto, claro, llevaría a los géneros cercanos al texto.

De la misma manera como la explicación para el héroe llega una vez que consigue el equilibrio de ambos hemisferios del cerebro, se construye el relato fantástico. El autor elige elementos precisos para conformar "estas invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis"<sup>224</sup>, hace una creación mental dentro de cuyo orden —ajeno a nuestro mundo— la fantasía se desborda, en donde parece que no hay nada claro, aunque luego de la explicación todos los elementos justifican tanto la resolución como su presencia; todos encajan sin duda y convincentemente, a pesar de que al inicio parecían inconexos, como si hubieran sido pequeños trozos de eternidad demasiado grandes para la comprensión del hombre, como escribió William Blake.

El hombre común o medio es incapaz de aprehender el mensaje oculto en los detalles de un fenómeno que desestabiliza la vida cotidiana. En EMP, la

---

<sup>224</sup> Adolfo Bioy Casares, *Antología*, p. 13.

aparición (*altjira*), como explica Campbell, cumple funciones asimismo de heraldo, un signo de que el héroe debe superar una prueba y entrar a una nueva vida. En el viaje a su hazaña (sacrificar la versión que conviene: desengañarse de los sentidos, concebir correctamente los eventos), el Yo experimenta un rito iniciático del cual emerge con la capacidad —templanza, madurez, equilibrio— para entender esos fenómenos incomprensibles al ojo de hombre, y puede no solamente explicar el enigma, sino superarlo.

Por ello, la segunda aportación importante de Bioy, a mi juicio, es la aporía atenuada del héroe. El autor, al querer retomar la tradición de los contadores de cuentos, da mayor importancia a la trama que a los personajes. Aunque el Yo pierde a Paulina, no se detecta la devastación que un hombre común sentiría al vivir la circunstancia; no obstante, Bioy cuida que el héroe no se vuelva alegoría. El Yo nos muestra, pues, una tristeza moderada, una incertidumbre disminuida, que no lo distrae (ni a él ni a nosotros, lectores) del eje principal. El amor festivo y exaltado, al igual que el tema, se desvanece en el recorrido hasta que al final también es menos importante el tormento interno del héroe que su experiencia de la aparición y el triunfo emotivo de la inteligencia (cuya templanza parece el origen lógico de la atenuación) y la imaginación con que explica, más que resolver, el enigma.

El héroe reingresa a su mundo familiar y cotidiano, y en él se instala dentro del universo de las certezas, de la seguridad, del caos imperceptible del universo. Sabe que el amor de Paulina había sido un equívoco de su concepción del mundo y que, ahora, lo único cierto en ese universo es lo más triste, la ausencia (aún no sabe que es definitiva). La visita, la aparición del enigma, rompe con esa tranquilidad, devastadora pero segura, y a partir de ese momento el Yo debe averiguar el origen del evento inesperado. En este momento empieza la hazaña: el héroe debe "renunciar [a] lo que cada quien considera como su propio interés"<sup>225</sup>; en EMP, la convicción de que ella lo ama y viene de la muerte para consumar la unión de sus almas. Y en ese sacrificio (desconfiar de una verdad que le convenía) el héroe recibe la recompensa, porque quien busca asiduamente la verdad merece el castigo de encontrarla.

---

<sup>225</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 62.

Se interna, pues, no en la imagen del espejo, lo cual equivaldría a creer en la percepción de los sentidos (Paulina con él) sin indagar al fondo de la concepción, sino más bien en el otro lado de la apariencia (lo oculto en el enigma), más allá del espejo o el origen de la visión del espejo. Descubre que la visita fue una proyección de Montero. A través del enigma, ese desestabilizador, el héroe llega a la explicación, a encontrar su verdad.

De la explicación se derivan las últimas dos aportaciones que Bioy hace al género. El héroe descubre que la aparición es una proyección de los deseos —lo de siempre—, pero en este caso no le pertenecen, no es el Yo quien los origina, sino son propios de Montero. Esto, la materialización de deseos ajenos, me parece la aportación más destacable, acaso la suprema; porque el héroe experimenta el fantasma de otro, los celos de Montero, la fabricación fantasiosa que éste elucubraba por miedo de que pasara, como la enfermedad (a veces irónica) del hipocondríaco. Y ocurrió, el miedo se materializó, aunque físicamente no a él. Además, Bioy en su contexto del siglo XX, hace que su héroe (posmoderno, porque al igual que Dios para Nietzsche, el moderno ha muerto, según Campbell) asimile la tendencia artística contemporánea, y entonces las cosas importantes ocurren en otro lado, siempre en otra parte; el Yo únicamente contempla la proyección de otro, un verdadero apasionado.

La última aportación o característica de lo fantástico en Bioy consiste en la explicación fantástica, con la cual se dejan de lado las visiones natural (o científica) y sobrenatural (o metafísica). La proyección tiene su origen en los miedos profundos de un hombre celoso, no hay leyes científicas que lo demuestren ni explicaciones de fantasmas (almas o seres de otros universos) que lo confirmen. El monstruo con que se enfrenta el héroe nació en lo más recóndito de un hombre, no viene de bosques encantados ni es la fabricación del azar y el movimiento, de espectros luminosos o la errónea percepción-concepción de un evento. El Yo experimentó la visita de los celos, los cuales, por el cuidado de la estructura, se vuelven una solución verosímil, inteligente, afortunada y, por lo creíble, asombrosa.

Gracias a la explicación fantástica, verosímil casi por humana, el lector consigue la catarsis que Bioy pretendía alcanzar por medio del asombro final. En primera instancia, porque se identifica con el Yo, tanto en la visión equívoca del

amor —y su devastación— como en la inteligencia emocional para descubrir la verdad del evento inesperado —y sentirse a salvo de no ser el origen del engendro. Y, en segundo lugar, porque los sentimental quedó rezagado, al fin superado por la trama; se identifica, por tanto, más con el narrador que con el héroe, cuyo final anuncia el principio de un tormento inquebrantable. El lector prefiere sentirse tranquilo por la solución coherente y congruente, y quedarse con el asombro que ocasiona la posible capacidad del ser humano de proyectar hasta materializar el infierno tan temido (que no debería, pero nos mueve). Por eso la incertidumbre permanece más allá de toda resolución y muchos años después de haber cerrado el libro.

En la explicación, la función del enigma a través del espejo me parece un último rasgo destacable, ya que, si seguimos en la idea del héroe de Campbell<sup>226</sup>, el espejo solamente muestra el origen, el pozo de luz y el camino; el enigma contiene la verdad al fondo, el espejo, donde se reúnen los demás elementos, proyecciones mentales de Montero, es la puerta por donde Sísifo inicia su recorrido interminable hacia la cima, en esta caso, la ida del héroe hacia la sima de sí mismo. En EMP, el héroe encuentra el camino a la verdad; al hallarla (el tormento o la devastación de comprobar que el amor de su vida se fue para siempre), el relato termina.

Por esto, el género fantástico satisface mejor al lector de todos los tiempos, porque lo entretiene con historias posibles que sólo ocurren en la imaginación, al interior del ser humano (donde están las respuestas y los errores); con tramas atractivas e inteligentemente diseñadas, los relatos fantásticos logran llevar al lector a la catarsis y, con ella, le infunden ánimos para seguir enfrentando a la vida; además, el texto fantástico le muestra no la verdad —como la mimesis que emplean los textos realistas y psicológicos, y que el lector puede apreciar cotidianamente, con el acto mínimo de mirar por la ventana—, sino el camino a la verdad. Si uno se esfuerza un poco, descubrirá entonces que EMP es una metáfora múltiple de la vida, por debajo de la anécdota hay luz, una estructura inteligentemente cuidada y pulida con la paciencia del artesano, y, más al fondo, el camino del héroe hacia la hazaña.

---

<sup>226</sup> Véase el ejemplo de Buda y la idea de que, por su inefabilidad, sólo podemos conocer el camino a la Verdad (Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 38).



Conforme con lo anterior, observamos que Bioy dirige sus textos hacia el asombro, la catarsis del lector como objetivo; y diseña la trama conformando un marco verosímil. Más que de elementos, lo fantástico en Bioy consta de instancias, ya que la esencia del género aparece en todos aquéllos. Dividido en estadios, el relato se estructura en tres fases:

- a) Una atmósfera en la que no se vislumbra un acontecimiento fantástico, de esta manera se consigue la plena identificación del lector con el mundo del héroe, desde cuya perspectiva apreciamos el universo;
- b) una aparición (literalmente, para evitar peligros amarillos, para que la trama no se llene de seres o sucesos inexplicables; además, una nada más porque solamente hay un punto de fuga, un *axis mundi*, un camino al origen), que desestabilice la visión del héroe, solamente de éste, único testigo del evento, y en que se deposita la fe de su verdad; este enigma sirve como puente por donde se va al origen y por donde pudo materializarse el deseo oculto o el miedo profundo del ser humano;
- c) una explicación fantástica, a la cual se llega mediante el triunfo del equilibrio entre lo intelectual y el sentimiento; a su vez, la explicación no debe basarse en leyes científicas o psicológicas, sino fantásticas, esto es que se construya en relación con la información de los elementos del propio texto, sin intervención de otro tipo de universos que no sean los humanos.

En estos tres momentos del texto fantástico, Bioy caracteriza a su héroe como representación de sí mismo, una persona común que ante la crisis cumple un rito iniciático —el cual debe prevalecer en los relatos fantásticos—, que empieza con la aparición, sigue con el recorrido del desciframiento, y concluye con la explicación. El héroe madura en este proceso y con templanza se enfrenta al descubrimiento de su verdad, esa certeza triste de que Paulina nunca correspondió el amor como el Yo quería. Por lo anterior, los personajes de Bioy conservan un dejo de fracaso pequeño, porque en lo inmediato —la falsa trama amorosa— quedan derrotados, en soledad, pero en lo personal, la consecución de la verdad, resultan victoriosos. El lector, por tanto, se identifica en ambos casos, y prefiere aplaudir la respuesta, tan inesperada y asombrosa como la aparición y esta vida.

El arte produce una reacción en el espectador, un deleite casi siempre. Al contrario de la mayoría de obras de arte que producen verdad al final de su pronunciación (una función referencial, en caso de informar, o apelativa en caso de moralizar), el fantástico busca producir asombro (privilegia la función poética de la lengua) mediante la duda acerca de algo posible (la explicación y no el ex abrupto, en el caso de Bioy). Queda latente la verdad, la verdad posible es lo importante, a nadie la falta el placer de saber si en realidad los celos pueden tomar aspecto tangible, si eso ocurre o no; más bien el lector encuentra el placer en cuanto descubre la resolución intelectualmente emotiva del autor; y en cuanto a que todos los elementos, como luciérnagas que despiertan, aportan la luz que habían escondido, para darle sentido a la historia. También, un poco más hacia fuera del texto, el lector encuentra una manera de desafiar a sus propios demonios y adentrarse a la hazaña de un rito iniciático, y traer certezas de vuelta al mundo.

Por medio de este trabajo pude acceder a lo fantástico de Bioy Casares. Lo demás es la magia del escritor. Lo demás, los silencios insondables, es literatura. Creo que todo análisis del arte no aspira a ser más que una aproximación —otro camino a la verdad—, porque más cerca del arte no se puede estar (un buen ensayo, a fin de cuentas, se convierte en otra obra de arte, de la misma manera que una verdad siempre será tan sublime como inefable). Lo demás, insisto, es literatura, esa forma de sentir que respirar todavía parece un ejercicio que vale la pena en las alturas de este mundo. Y eso, lo invisible, lo que escapa a los ojos de cualquier crítico, escapa asimismo de las manos del artista.

Bioy acaso nos extendió lo inasible, como probablemente también lo consideró para nosotros Cervantes, ese don supremo de hacernos cambiar el sentimiento con una palabra, como lo consiguió Cicerón en Roma, o como nos concede el amor, cuando aparece definitivamente en nuestra vida. Concluyo el trabajo, entonces, con el mismo ánimo con que lo inicié, con ese asombro que algún día, después de leer *El Quijote*, Bioy Casares quiso despertar en sus lectores.

## 6.- Bibliografía

*Directa (en orden cronológico)*

BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel* (1940). *El gran Serafín* (1967), ed., intr. y nts. Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2001.

\_\_\_\_\_, *La trama celeste* (1948), intr. Pedro Luis Barcia, Madrid, Castalia, 1990.

\_\_\_\_\_, *El sueño de los héroes* (1954), Madrid, Alianza / Emecé, 1999.

\_\_\_\_\_, *El lado de la sombra* (1962), Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas 152), 1991.

\_\_\_\_\_, *Diario de la guerra del cerdo* (1969), Madrid, Alianza / Emecé, 1994.

\_\_\_\_\_, *Memoria sobre la pampa y los gauchos* (1970), Madrid, Anaya, 1996.

\_\_\_\_\_, *Historias de amor* (1972), Madrid, Alianza / Emecé, 1999.

\_\_\_\_\_, *Páginas de Adolfo Bioy Casares (seleccionadas por el autor)*, estudio premilitar Alberto Lagunas, Buenos Aires, Editorial Celtia (Escritores argentinos de hoy), 1985.

\_\_\_\_\_, "Discurso de aceptación del Premio Miguel de Cervantes (1990)" en [www.terra.es/cultura/premiocervantes](http://www.terra.es/cultura/premiocervantes)

\_\_\_\_\_, *Un campeón desparejo* (1993), Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas 198), 2ª ed., 1994.

\_\_\_\_\_, *Obras Completas. Cuentos 1*, Bogotá, Norma, 1997.

\_\_\_\_\_, *Obras Completas. Cuentos 2*, Bogotá, Norma, 1997.

\_\_\_\_\_, *La invención y la trama. Una antología de sus textos*, intr. y nts. Marcelo Pichon Rivière, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Tierra Firme), 1998.

\_\_\_\_\_, *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza / Emecé, 1999.

\_\_\_\_\_, *Memorias*, Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas 210), 3ª ed. al cuidado de Marcelo Pichon Rivière y Cristina Castro Cranwell, 1999.

\_\_\_\_\_, "La amistad y los textos", en *Etcétera*, núm. 342, 19 de agosto de 1999, p. 18.

\_\_\_\_\_, *Descanso de caminantes (diarios íntimos)*, ed. Daniel Martino, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

*En colaboración*

BIOY CASARES, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica* (1940), Buenos Aires, Sudamericana (Colección Piragua), 3ª ed., 1971.

\_\_\_\_\_, y Silvina Ocampo, *Los que aman, odian* (1946), Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas 101), 1989.

*Indirecta*

ALLEN, Woody, *Cuentos sin plumas*, Barcelona, Tusquets (Andanzas 83), 10ª ed., 2003.

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, tr. Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BERENDT, Joachim, y Günter Huesman, *El jazz*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección popular 39), 4ª ed., 1998.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 8ª ed. 1998.

BORGES, Jorge Luis, *El aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.

\_\_\_\_\_, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.

\_\_\_\_\_, *Obras completas IV* (1975 – 1988), Barcelona, Emecé, 1996.

BURGOS, Fernando (ed.), *El cuento hispanoamericano en el siglo XX 1*, intr. y nts., Madrid, Castalia, 1997.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

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

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, México, Alfaguara, 1992.

- ECO, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, tr. Andrés Boglar, Barcelona, Tusquets / Lumen, 1995.
- Enciclopedia de la literatura argentina*, dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- FISCHER, Tibor, *No apto para estúpidos*, Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas, 467), 2002.
- GORBACHEV, Mijail, *Perestroika*, México, Diana, 1988.
- GRIMM, Hermanos y Hans Christian Andersen, *Obras selectas*, dirigida por Mario Martínez López-Bago, tr. L. Palomeque, Guadalajara, Edigonvill, 1982.
- HAHN, Óscar (comp.), *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, México, Ediciones Coyoacán, 2ª ed., 2002.
- JAMES, Henry, *La vuelta de tuerca*, tr. Sergio Pitol, México, Conaculta (Clásicos para hoy 8), 1996.
- KRISTEVA, Julia, "La productividad llamada texto", en AA.VV., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- LAVÍN CERDA, Hernán, *Ensayos casi ficticios*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Ediciones del Equilibrista, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Ensayos casi ficticios*, México, UNAM / Equilibrista, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Las noches del calígrafo*, México, Conaculta (Sello Bermejo), 2002.
- \_\_\_\_\_, *Los sueños de la Ninfálida*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- LAX, Eric, *Woody Allen. La biografía*, tr. Jordi Mustieles, Barcelona, Ediciones B (Primer Plano), 1991.
- LEVINE, Suzanne J., *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos (Colección Espiral), 1982.
- MARSDEN Jerrold E. y Anthony J. Tromba, *Cálculo vectorial*, tr. Manuel López Mateos, Wilmington - Delaware, 3ª ed., 1991.
- PESSOA, Fernando (como Bernardo Soares), *Libro del desasosiego*, tr. Santiago Kovadloff, intr. Richard Zenith, Buenos Aires, Emecé, 5ª ed., 2004.
- PIGLIA, Ricardo, *Plata quemada*, México, Planeta, 1997.
- POE, Edgar Allan, *Cuentos completos 1*, prolog. y tr. Julio Cortázar, Bogotá, Círculo de Lectores, 1956.

- REYES CORIA, Bulmaro, *Marco Tulio Cicerón. El orador perfecto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1999.
- ROSSI, Alejandro. "La invención de Bioy", en *Letras libres*, Año I, núm. 8, agosto, 1999, pp. 40 – 41.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, México, Planeta, 1997.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Invitación a la Estética*, México, Grijalbo (Tratados y Manuales), 1992.
- TAMAMES, Ramón, *Ecología y desarrollo. La polémica sobre los límites de crecimiento*, Madrid, Alianza, 4ª ed., 1983.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, tr. Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- VARGAS LLOSA, Mario, "El gran arte de la parodia", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 431, diciembre de 1986, p. 4.

En la última etapa del vértigo permanecieron,  
como una puerta que se abre a la eternidad,  
Ingrid Rosas Felguérez; Maribé Rivero, Viridiana Miranda;  
Miguel Lotina, Mara Soriano, Priscila Castillo,  
Alejandra Pérez Mendoza, Gabriela Granados y Denisse Canela.  
Sin el milagro de su presencia  
no hubiera llegado aquí de este modo.