

47



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

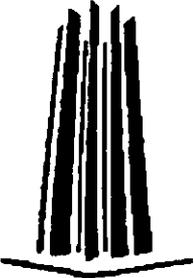
**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
CAMPUS ARAGÓN**

**LA LITERATURA FANTÁSTICA
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX
ADOLFO BIOY CASARES**

293.308

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
Y PERIODISMO
P R E S E N T A:
FERNANDO HERNÁNDEZ GUERRERO

ASESOR: LIC. LUIS ALFREDO GONZÁLEZ MORALES



SAN JUAN DE ARAGÓN, EDO. DE MÉXICO.

2001



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 está 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.

Agradecimientos

A mis padres por el gran apoyo y comprensión que me han brindado, por todos los sacrificios que han hecho por darme una educación digna, por existir.

A toda la familia Guerrero por las grandes satisfacciones que me han dado, por sus enseñanzas, por hacerme sentir orgulloso, por la personalidad que han forjado en mi persona y en especial a mi abuelo quien nos ha dado la vida.

A mis hermanos por los buenos ratos que hemos pasado y por aguantarme.

A mis compañeros universitarios por su amistad, por su alegría y por los grandes momentos que vivimos: Jorge Q., Claudia, Jorge S., César, Eduardo, Héctor, Mario, Víctor, Paty, Javier, Erika y en especial a Evelin por su cariño y comprensión.

A mis maestros por su ejemplo, su conocimiento y amistad, especialmente al Lic. Luis Alfredo González Morales quien a lo largo de esta travesía se convirtió en mi mejor consejero.

A todos aquellos que han sido parte de mi vida. Gracias.

A t e n t a m e n t e

Fernando Hernández Guerrero

**La literatura fantástica
latinoamericana del siglo XX**

Adolfo Bioy Casares

Índice

Introducción	I
1. Frente a lo fantástico	
1.1 Literatura fantástica latinoamericana	1
1.1.1 Origen	1
1.1.2 Desarrollo	3
1.2 Qué es la literatura fantástica	4
1.2.1 Lo maravilloso	8
1.2.2 Lo extraordinario	9
1.2.3 Lo fantástico	10
1.3 El tema	16
1.4 El lenguaje	17
1.5 El desenlace	20
1.6 Juegos fantásticos	21
1.7 Literatura fantástica y realidad	23
2. Literatura Argentina	25
2.1 Gauchismo	27
2.1.1 Quién es el gaucho	28
2.1.2 Cualidades morales	32
2.1.3 Decadencia del gaucho	33
2.1.4 Períodos y manifestaciones	34
2.1.5 José Hernández	38
2.2 Ultraísmo	43
2.3 Modernismo	53

3. Adolfo Bioy Casares y sus ideas fantásticas	58
3.1 Biografía sintética	61
3.2 Lo humano	65
3.3 Quasi humanos	67
3.4 Lo Bestial	70
3.5 Diablos y vampiros	76
3.6 Lo mecánico y los inventos	79
3.7 El espacio	82
3.8 El discurso fantástico	84
3.9 Bioy Casares como impulsor de duda de nuestra realidad	90
3.10 Cronología de lo fantástico	94
4. Literatura fantástica y comunicación	100
Conclusiones	106
Bibliografía	112

Introducción



Adolfo Bioy Casares en Buenos Aires, Argentina.

El presente trabajo de investigación pretende conocer las principales características de la literatura fantástica y el discurso fantástico, para lo cual, en un principio estudiaremos a diversos estudiosos de la literatura universal del siglo XIX y XX –Tzvetan Todorov, Oscar Hahn, Flora Botton, Antonio Risco, entre otros-- quienes trataron de puntualizar los principios de este género, para posteriormente, realizar el estudio de las características e influencia de la literatura fantástica Argentina, pasando por las principales corrientes de esta nación y que dieron lugar a la formación de la figura más representativa de la literatura fantástica: Adolfo Bioy Casares.

La inquietud por el estudio de este género surgió a partir de la carrera, materias y profesores despertaron en mí la necesidad de investigar la manera en que la semántica afecta a la lectura de las obras literarias al igual que los escritos periodísticos, a la vez, descubrir la relación entre literatura fantástica y comunicación, y la importancia de la forma y el estilo en que son ordenadas las palabras dentro de un texto para lograr el significado deseado.

Recuerdo de manera especial la materia de Seminario de Comunicación y Literatura Contemporánea, en la cual se estudiaron las obras del argentino Adolfo Bioy Casares, que por el género de sus obras – literatura fantástica – observé que sus relatos se prestaban para el estudio y la investigación a realizar, además me di cuenta de que la literatura es una excelente vía de comunicación para transmitir valores, costumbres, ideales e ilusiones, suscitando y construyendo la palabra impulsora del diálogo entre los seres humanos.

Con el estudio de este género literario y de los autores como Borges, Cortázar y sobre todo Bioy Casares, se podrán aportar algunas características que demostrarán la importancia de la literatura fantástica en la comunicación humana, sus contenidos y mensajes, así como sus representaciones de mitos y leyendas, contribuyen a las creencias y al desarrollo de los pueblos y significan parte del crecimiento cultural, social, tecnológico y religioso.

Desde sus inicios, la literatura posibilitó la comunicación ya que justificó nuestra necesidad de entrar en contacto con otros semejantes para recibir de ellos y transferirles de manera escrita inquietudes, mitos, leyendas e ilusiones, que indudablemente forman parte del acervo cultural. Aquella práctica alentó a la comunicación al propiciar la necesidad de reunirse para disfrutar de una narración o de una historia oral o leída, asegurando la perdurabilidad del género por el goce que brinda al impartir conocimientos y alentando la apertura del intercambio de sentimientos, sensaciones u opiniones originadas en modelos culturales diferentes y que al ser recíprocamente transmitidas, van a cambiar o a transformar la forma de comunicarnos los unos con los otros.

Para la elaboración de este trabajo se aplicará el método hermenéutico, debido a que debemos participar en el juego comunicativo en el que estamos inmersos, y de esta forma tratar de comprender e interpretar las características de la literatura fantástica. Por otro lado, fue necesario contar con una investigación documental, consultando libros, revistas, periódicos y videos para tratar de aportar algunos principios que nos permitieron ver la importancia de la semántica y la contribución de la literatura fantástica al ámbito de la comunicación.

Esta tesis está organizada de la siguiente forma: en el capítulo uno, se hablará acerca de el nacimiento, el florecimiento y las características de la literatura fantástica, mediante diversos estudiosos que han tratado de explicar de manera clara los principios de este género literario. En el segundo capítulo, se analizará el tema de la literatura Argentina, que será importante examinar la formación y la influencia que tiene un escritor de literatura fantástica para llevarlo a narrar este tipo de relatos y, en especial, se explorará la literatura Argentina ya que en el tercer capítulo se verá de manera mucho más clara a través de Adolfo Bioy Casares, estas características que nos ayudarán a comprender el tratamiento de estos temas y la manera en que es usada la semántica al conformar un texto; por último, en el cuarto capítulo, trataremos de observar la trascendencia que tiene la relación de la literatura fantástica con la comunicación.

Capítulo 1

Frente a lo fantástico

1.1 Literatura fantástica latinoamericana

“La suprema facultad del hombre no es la razón, sino la imaginación”

Edmundo O’Gorman

1.1.1 Origen

Según se advierte en las crónicas del descubrimiento y la conquista, lo prodigioso está presente en Hispanoamérica desde los comienzos de su historia. Cristóbal Colón no ingresaba aún en aguas desconocidas, cuando al pasar por las Islas Canarias llegaban ya a sus oídos las primeras fábulas sobre las maravillas de ultramar. Los isleños afirmaban que en ciertos días claros se veían en lontananza la Tierra Prometida de los Santos, a la que el legendario monje y navegante celta Brandán de Clonfert (484/486-578) había colonizado después de viajar por el Atlántico encabezando una expedición religiosa.

La posibilidad de encontrar cosas sorprendentes, vislumbradas por los europeos en las novelas de caballerías y en los relatos derivados de la *Naturalis Historia*, de Plinio, o de las *Etimologías*, de San Isidoro de Sevilla, fue un poderoso estímulo para los españoles al emprender la exploración de América: el Paraíso Terrenal, que Colón creyó hallar cerca del río Orinoco; la fuente de la eterna juventud, rastreada en vano por Juan Ponce de León; las amazonas, cuya búsqueda fue encomendada por Diego Velázquez a Hernán Cortés; grifos, tritones, dragones, enanos, gigantes, hombres con un ojo en la frente, hombres con cola; y lugares fabulosos como el Dorado o la Ciudad encantada de los Césares. “La primera visión de América –dice Angel Rosenblat – es la visión de un sueño. El conquistador es siempre, en mayor o menor medida, un alucinado y que combina las experiencias y afanes cotidianos con los recuerdos y fantasías del pasado”.¹

Como podemos ver, la descripción o la interpretación de América se alimenta de componentes maravillosas. Más a esto hay que añadir las propias versiones autóctonas, de evidente naturaleza mítica o legendaria. Al iniciarse la formación de las literaturas nacionales en la Independencia americana, muchos autores acudirían al elogio de estos materiales.²

¹ Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

Oscar Hahn afirma que lo prodigioso encontró su morada literaria, durante los siglos XVIII y XIX, en la leyenda. En Hispanoamérica coexistieron dos tipos distintos de leyendas: las tradicionales, transmitidas oralmente por el pueblo, de generación en generación, que posteriormente fijaron su norma en las recopilaciones de los investigadores del folklore; y las leyendas literarias, que a base de un argumento tradicional reelaborado por un escritor, o de una fábula original creada sobre el modelo de la tradición legendaria, llegaron a constituir un género durante el Romanticismo.

Los cuentos fantásticos contemporáneos – u otros afines – pueblan la imaginación de los lectores y son bastante estudiados y reproducidos en antologías de todo orden. Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Enrique Anderson Imbert, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Adolfo Bioy Casares son nombres muy familiares e importantes. Sin embargo, las contribuciones que ya en el siglo pasado realizaron otros autores hispanoamericanos son poco conocidas.

1.1.2 Desarrollo

Cedomil Goic considera que existen dos épocas en el desarrollo de la literatura hispanoamericana: una anterior a 1935, para la cual propone el nombre de Época Moderna, cuyo comienzo fija en el año de 1800, aproximadamente; y otra posterior, la Época Contemporánea, que abarcaría desde 1935 hasta nuestros días. Además sostiene que alrededor de ese año se habría producido en la narrativa hispanoamericana una especie de mutación, de la que se originaría la narrativa contemporánea.

La fecha final de vigencia de la última generación de la Época Moderna es 1934, año que para nosotros es el término de toda una modalidad de escritura y composición, en lo que al cuento fantástico se refiere. Borges (1899-1986), Carpentier (1904-1980) y otros narradores de su generación y de las posteriores llevaron la literatura fantástica a la madurez que actualmente conocemos; pero es sin duda el autor de *Ficciones* el hito que divide las dos épocas.³

El siglo XX, aparentemente la época en la que la ciencia y la razón triunfan, queda abierto a la literatura fantástica, que se mantiene próxima al género similar, pero distinto, de la ciencia ficción. En primer lugar, hay un fuerte influjo de lo fantástico en novelas que no forman parte del género, rigurosamente hablando. Lo fantástico, bajo distintos aspectos, se presenta como supervivencia, a lo largo de una evolución que conduce al hombre a un conocimiento mejor y a un mayor control de su medio, de una mentalidad antigua donde lo invisible se halla presente y donde el terror es el sentimiento dominante ante la enormidad el misterio del universo. Frente a las conquistas del racionalismo, lo fantástico emerge más o menos netamente, ya sea como protesta de la imaginación contra un mundo demasiado organizado, ya como diversión donde la fantasía se esponja en alas del antiguo sueño.⁴

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ Juan José Ferrero, *La literatura*, p. 191.

1.2 Qué es la literatura fantástica

Fantástico tiene el mismo origen que “fantasía”, y significa “lo que sólo existe en la imaginación” (Littré). En literatura el término designaría, pues, el tratamiento de una materia estrictamente imaginaria; definición tan amplia que abarcaría casi toda la literatura en sus comienzos.

En el estadio oral de la narración, como en el comienzo de la literatura escrita (La *Iliada*, la *Odisea*, epopeyas, cantares de gesta, lais medievales), todos los relatos se hallan cargados de elementos fantásticos. Las descripciones de maravillas, prodigios y monstruos son abundantes. Los dioses o los personajes inmortales son tan concretos como los héroes de carne y hueso.

De hecho, lo fantástico es un aspecto importante de la mentalidad “primitiva” o “mágica”. Está, pues, vinculado a las creencias y a la mitología que las rodea. Europa se benefició de las leyendas paganas, del Norte y del Sur, pobladas de elfos, cocos, duendes, y mitos cristianos, donde ángeles y demonios se hacen la guerra.

Fantasmas, fuegos fatuos, espíritus malignos o benévolos, brujas, almas condenadas, ángeles guardianes, monstruos, sirenas, objetos animados, prodigios de agua, fuego, viento, etc., son ornamentos familiares de la literatura.

Pero este tipo de elementos no basta para construir la literatura fantástica, en el sentido práctico y moderno de las palabras. Es preciso que el objetivo del autor consista en llevar el lector a otros mundos. Y así, el viaje a través del espacio y, sobre todo, a través del tiempo, es un procedimiento favorito. Los cuentos de “Las mil y una noches”, una de las obras maestras del relato fantástico (junto con los cuentos chinos de Li Po, Chuang Tzu, y Cao Xueqin), utilizan profusamente los tapices volantes, los tesoros infinitos, las doncellas magníficas, los genios de humo, los dragones, héroes invencibles. No se requiere en absoluto una pseudojustificación científica o técnica como en la ciencia ficción. Sin embargo, subrayemos que, si bien los dos géneros no pueden confundirse históricamente, la ciencia-ficción, más cuidadosa de referencias científicas, recurre también a la sensibilidad fantástica: la imaginación desborda la experiencia corriente. Con la ficción fantástica

penetramos ágilmente en unos dominios donde lo verosímil carece de sentido, ya que cualquier quimera puede ser real si el autor lo ha decidido así. Los puntos de referencia comunes caen por tierra; y los principios del razonamiento corriente quedan dislocados.

Por eso, el supuesto fantástico que caracteriza a los autores que han cultivado este filón sólo ha podido presentarse como referido a una literatura racional por un lado y realista por otro. Antes de la desmitificación de los mitos, se pasaba fácilmente de lo "real" a lo maravilloso. Pero una vez que los progresos del conocimiento experimental introdujeron el afán de verificación, de prueba objetiva, los dos mundos han aparecido netamente distintos. Esto explica que en Francia, durante el siglo XVIII, justamente mientras la razón afianzaba su victoria, los autores más serios se divirtieran escribiendo cuentos.⁵ Como subraya Gérard de Nerval: "...*Montesquieu, Diderot, Voltaire mecían y adormecían con cuentos encantadores a una sociedad que sería destruída radicalmente por sus principios*".⁶

Lo fantástico como género literario definido y con autores especializados, sólo se constituyó en el siglo XIX, coincidiendo con la aparición del romanticismo en la cultura europea, al que se haya vinculado en muchos puntos. Lo fantástico refleja la necesidad de evadirse del mundo cotidiano para sumergirse en las zonas oscuras de la imaginación. Se desarrolla en reacción contra el progreso científico e industrial.

Junto con el romanticismo, lo fantástico se inspiró en leyendas y tradiciones, resucitando el folklore de la Edad Media y el estilo gótico. (En inglés la expresión "gothic tale" designa lo fantástico moderno). Los castillos rodeados de fosos y circuncidados por murallas altas y espesas, los paisajes de llanuras o montañas, de bosques, así como el crepúsculo y la noche, forman uno de los decorados clásicos. Otro será la habitación cerrada en una vasta mansión dentro de una gran ciudad, convertida en taller de artista o en refugio de un ser de gran sensibilidad. El paso a lo fantástico se prepara desde el primer momento del relato, sea mediante la intervención de un hecho extraordinario que causa miedo, espanto o sorpresa --en todo caso una reacción de desequilibrio--, sea mediante una atmósfera tensa donde los sortilegios son casi naturales.⁷

⁵ *Ibid.*, pp. 188-189.

⁶ Gérard De Nerval, "Les Illuminés", en *Los juegos fantásticos*, p. 23.

⁷ Juan José Ferrero, *La literatura*, pp. 189-191.

La literatura fantástica es un género que ejerce una fascinación especial: inquieta, intriga y se resiste a las clasificaciones y codificaciones. El escritor fantástico, en ejercicio de su libertad suprema, propone otros mundos, diferentes tipos de respuesta frente a la realidad; y el lector, también en ejercicio de su libertad, puede aceptarlos o rechazarlos, pero se ve forzado a tomarlos en cuenta, siquiera por un momento. De esta manera ejercita su imaginación y satisface, aunque sólo sea parcialmente, cierta sed de aventuras que existen, creo, en todos los seres humanos. La lectura de obras fantásticas pide un espíritu abierto, dispuesto a aceptar la posibilidad de diferentes alternativas, pero requiere, sobre todo, una voluntad de juego. Quien no está dispuesto a jugar (y a permitir que se juegue con él), quien no quiere arriesgarse, por poco que sea, no se adentra con gusto en la literatura fantástica.

Su campo es vastísimo, y sus manifestaciones son numerosas y de índole muy diversa. Uno puede acercarse a ella desde puntos de vista diferentes y con objetivos distintos, pero pretender tratar todos sus aspectos, o siquiera exponer todos los problemas que podrían ser estudiados, sería una empresa tan vana como pretender agotar el estudio de la literatura.⁸

No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Tal vez la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es continuamente descubrirlas o fracasar. Si estudiamos la sorpresa o los argumentos como efecto literario, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en otro terreno, por las leyes especiales que él debe descubrir y atacar.⁹

⁸ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 7.

⁹ Jorge Luis Borges y otros, *Antología de la literatura fantástica*, p. 6.

Entre un sinnúmero de textos que suelen recibir el calificativo de fantásticos, un análisis bastante rápido, a nivel no muy profundo, es suficiente para ver que, a grandes rasgos, pueden dividirse en tres grandes grupos. El hecho insólito, inesperado o extraño alrededor del cual se construye el cuento “fantástico” puede tener o no una explicación; ella es la que nos da la pista para establecer una primera distinción (siguiendo a Todorov) entre:

- a) Lo maravilloso.
- b) Lo extraordinario.
- c) Lo fantástico.

1.2.1 Lo maravilloso

Cuando un hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, como real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso. A este mundo pertenecen los cuentos de hadas, muchos relatos folklóricos en los que intervienen criaturas como dragones, unicornios, duendes, brujas y hechiceros, todos los seres que habitan las viejas leyendas y los cuentos infantiles. También pertenecen a lo maravilloso ciertos cuentos que hablan de regiones “exóticas”, habitadas por seres desconocidos en nuestro mundo, así como los textos en que la causa de los fenómenos extraños son artefactos, aparatos, inventos que no tienen en cuenta las leyes de la física y de la química, tal como funcionan en el mundo cotidiano. Por lo tanto, una buena parte de los cuentos de ciencia ficción pertenece a esta categoría. Son maravillosas también las historias de fantasmas, vampiros, hombres-lobo y criaturas surgidas de la imaginación popular.¹⁰

El mundo maravilloso y el mundo real coexisten sin conflictos, sin embargo, los seres que los habitan obedecen a leyes totalmente diferentes y tienen facultades y poderes de muy distintas características. El encuentro entre los pobladores de ambos mundos se realiza sin grandes choques; no hay incógnitas, se conoce la diferencia de poderes, se admite generalmente la distancia entre los dos, y los seres de estos mundos se enfrentan (o colaboran, según el caso) con pleno conocimiento de causa, por lo tanto si se decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, se está dando como resultado el género de lo maravilloso.

¹⁰ *Los juegos fantásticos*, pp. 15-16.

1.2.2 Lo extraordinario

Cuando el fenómeno extraño se explica, al final, por medio de las leyes del mundo conocido, estamos en presencia de lo extraordinario (o extraño, según la terminología de Todorov). Lo que ocurre en este caso es que la manifestación insólita fue producto de una ilusión, o de un truco, o de una mentira; o bien, al final del relato, se le da una explicación lógica (que muchas veces es más inverosímil de lo que hubiera sido la mera aceptación del fenómeno como sobrenatural). Esto significa que el fenómeno no era fantástico sino que, por anormal, por extra-ordinario, lo parecía.¹¹ Así podremos encontrar diversos ejemplos como el relato de Edgar Poe, *La caída de la casa Usher*, las novelas del escritor ruso Dostoievsky e igualmente obras del norteamericano Ambrose Bierce.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

1.2.3 Lo fantástico

Por otro, lado cuando el fenómeno insólito no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de las leyes sobrenaturales, entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico. En cuanto a este género los ejemplos abundan pero son difíciles de generalizar dada su naturaleza, ya que parte de la percepción del lector es la que denomina el libro, entonces lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural e implica, pues, una integración del lector con el mundo de los personajes que integran la historia.

Así pues, esta definición localiza lo fantástico como el tiempo de la duda, una angosta franja situada entre lo maravilloso, por un lado, y lo extraordinario, por el otro. Estos dos géneros, maravilloso y extraordinario, limitan estrechamente el campo de lo fantástico, y si nos atenemos al pie de la letra a la definición de Todorov, parecería que son muy pocos los textos que pudieran calificarse estrictamente fantásticos. Son pocos en realidad, si los comparamos con toda la inmensa producción que se suele llamar fantástica, pero son más numerosos de lo que se podría pensar. En este siglo escritores y obras importantes como la de los mexicanos Amado Nervo con *Jardines interiores*; y Alfonso Reyes con *Visiones de Anáhuac*; el uruguayo Horacio Quiroga con *Anaconda*, *Cuentos de la selva*, el peruano Clemente Palma y los argentinos Julio Cortázar con *Bestiario*, *Final del juego*, *La vuelta al mundo en ochenta mundos*; Jorge Luis Borges con *El Aleph*, *La biblioteca de Babel*, *El libro de arena*, *Ficciones*; Macedonio Fernández con *Tantalia* e incluso Leopoldo Lugones que publicó un número considerable de cuentos en los diarios *El tiempo* y *La tribuna*, de Buenos Aires, fueron representantes que supieron plasmar en sus escritos los principios fundamentales de la literatura fantástica; sin embargo no hubo alguno mejor que su compatriota Adolfo Bioy Casares, quien a pesar de ser uno de los escritores más importantes y menos difundidos de las letras iberoamericanas supo exponer a través de sus novelas como *La invención de Morel*, *Dormir al sol* y cuentos como *El lado de la sombra*, *El calamar opta por su tinta*, *Un viaje o el mago inmortal*, *Bajo el agua*, *El gran Serafín*, *La tarde de un fauno*, *El atajo*, *de la forma del mundo*, *El héroe de las mujeres*, *Máscaras venecianas*, *Historia desafortada*, *El relojero de Fausto*, *Una muñeca rusa*, *En memoria de Paulina*, *La sierva ajena*, entre muchos otros, expone de manera brillante la literatura fantástica del siglo XX. La obra de

Bioy Casares como creador partió fundamentalmente del sueño, la ciencia y las angustias del hombre y la mujer contemporáneos, se asombró y nos desconcentró con el espacio; dilucidar el problema de la identidad e individualidad de la persona; la invención de máquinas fantásticas; especular con la muerte o la transustanciación del alma, así como con el amor o la vida sensorial de los humanos. Penetraron en una realidad más allá de la experiencia cotidiana y trataron de resolver las limitaciones rutinarias de nuestras vidas.

Algunos de estos ejemplos se pueden comprobar en los relatos de Jorge Luis Borges. En *Funes el memorioso* se describe la complejidad del cerebro y de los sentidos: el personaje principal padece una vida sensorial tan abierta y receptiva que resulta una aberración. En términos psicológicos se puede mencionar que Funes carece por completo de subconsciente y de los nombrados mecanismos de defensa que permiten la supresión de estímulos “innecesarios” o amenazantes. A diferencia de los demás seres humanos, Funes se acuerda de absolutamente todo lo que observa, oye, huele, gusta, siente, piensa y experimenta, sin las más escasas posibilidades de olvidarse de ello. La aflicción de Funes parece más grave cuando se toma en cuenta el enorme caudal de datos absorbidos por su cerebro a través de los órganos de percepción. Se podría decir que Funes queda “inmune” a los efectos de los medios, ya que su sensorio es ideal y está cuajado y no admite oscilación entre los sentidos que lo conforman; Funes deviene una especie de computadora y eso es algo menos que humano.

En *La biblioteca de Babel*, Borges expone el tema de una Biblioteca cuyo centro cabal es cualquier hexágono, y cuya circunferencia es inaccesible. La arquitectura de la Biblioteca resulta desconcertante para sus habitantes, hombres que nunca logran hallar un orden “lógico” y “racional” en la infinita serie de galerías hexagonales que forman la biblioteca.

Ejemplo muy parecido es el que se manifiesta en *El libro de arena*, cuyas páginas infinitas se oponen a cualquier intento de clasificación y ordenamiento. El bibliófilo que compra el libro en el cuento descubre que la numeración de las hojas no es secuencial: la página 40 514 precede a la 999, por ejemplo. Ante el incontenible asombro del narrador, el vendedor de textos responde: “No puede ser, pero es”. El número de páginas de este libro es infinito. El bibliófilo da a cambio del libro el monto de su pensión y una Biblia en letra gótica. Trata de desenredar el misterio y encuentra que una viñeta aparece a la vuelta de

cada dos mil páginas y va apuntando en orden alfabético los temas de estas pequeñas ilustraciones. Después de muchas noches de investigación, se da cuenta de que el libro es terrible; piensa tirarlo al fuego pero teme que la combustión de un libro infinito sea infinita también y que ahogue al mundo en su humo. El narrador opta por depositarlo en un anaquel oscuro de la Biblioteca Nacional.

En *El Aleph* refleja los múltiples puntos de vista que asedian al hombre actual cada vez que prende la radio o la televisión, exponiéndose así al mosaico de temas independientes difundidos por los medios masivos. Borges, que narra el cuento, asume de nuevo el papel del hombre visual confrontado con la infinita e indescriptible riqueza del universo. Borges recibe un telefonema de Carlos Argentino Danieri —literato y pariente de la fallecida y amada Beatriz Viterbo—, que le indica : la casa de la calle Garay, la casa en la que vivía Beatriz, corre el peligro de ser demolida por los propietarios, y así se perderá el Aleph. “¿El Aleph?”, pregunta Borges. “Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares de la orbe, vistos desde todos los ángulos”, responde Carlos Argentino.

El narrador, intrigado, se apresura a visitar la casa; su anfitrión lo conduce al sótano para que vea el Aleph. Sentado solo en la oscuridad, cierra los ojos por un momento y al abrirlos, ve, suspendida en el aire, una esfera de dos o tres centímetros: el Aleph. Borges trata de relatar la multitud de visiones simultáneas que le atravesaron el cerebro:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspaso de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta caballera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Androgué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página..., vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa de Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes,

marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino..., vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Estupefacto, anonadado, Borges sale del sótano y, no sin despecho, se niega a discutir el fenómeno con Carlos Argentino, diciéndole que vaya al campo para reponerse de los estragos de la ciudad.

Borges a través de sus relatos fantásticos tiene conceptos como, el tiempo que es desintegrado por los juegos o prometen la eternidad, la personalidad y el universo que se convierte en un caos sin sentido, marcado por el azar o regido por dioses inhumanos como en el caso de *El Aleph* en el que se vislumbra la acumulación de datos, la enumeración caótica y tocan el sentimiento de lo fantástico por medio de la visión del infinito, el Aleph llega a través de la mirada, y produce una doble visión en la cual hay que verlo para poder percibirlo, pero también a su vez esta visión lleva a otra que es la visión maravillosa, totalizadora, del universo.

En Julio Cortázar igualmente podemos mencionar ejemplos en los cuales se parte de un hecho cotidiano que a la postre se vuelve fantástico. En *Las ménades* no aparecen elementos sobrenaturales, se da la destrucción del director de orquesta, el fenómeno va siendo gradualmente preparado. Desde la entrada a la sala el maestro provoca “un entusiasmo fuera de lo común.”¹² El narrador se pregunta “si las ejecuciones justificaban semejantes arrebatos de un público que, según me consta, no es demasiado generoso”,¹³ sin embargo, el entusiasmo del público es cada vez más inexplicable. Paralelamente al entusiasmo creciente, se observa una deshumanización progresiva del público. Estos civilizados asistentes a un concierto sinfónico van revelando su naturaleza escondida de hombres-animales, cuya “bestialización” está marcada a lo largo del texto. El ruido del público en el teatro es “un enorme zumbido

¹² Julio Cortázar, *Final del juego*, p. 54.

¹³ *Ibid.*, p. 58.

de colmena alborotada”,¹⁴ y la masa de gente sentada en las butacas hace pensar al narrador que son como “moscas en un tarro de dulce”.¹⁵

Posteriormente la asimilación que se tiene con respecto a los animales va en aumento, “los trajes de los hombres daban la impresión de bandadas de cuervos”,¹⁶ al caer presa de una terrible histeria colectiva, los integrantes del público pierden ya todas sus características humanas. Se instala el caos, y ya nada detiene a esa multitud literalmente enloquecida. El único que logra mantenerse al margen es el narrador. El cuento, sin dirigirse más allá de los límites de lo humanamente posible, llega a los umbrales de lo fantástico. Y que se logra esto, es evidente la exageración; las reacciones humanas llevadas al extremo, se deshumanizan y son llevadas hasta un espectáculo de monstruos salvajes y desatados, mucho más monstruosos y terroríficos que cualquier aparición sobrehumana. En este relato lo que hay de racional en nosotros seguramente se niega a admitirlo, creemos que es absolutamente imposible, que esto no ocurre en la realidad, pero seguramente dudamos de lo anterior y asumimos que en un escenario este tipo de situaciones pueden pasar y no hay nada que lo impida.

Por lo tanto la definición implica, entre otras cosas, que lo fantástico se ubica en relación con los conceptos de real y de imaginario; y que tanto la fe como la incredulidad destruyen a ese tan frágil suceso que es lo fantástico, pues nos llevan casi automáticamente al campo de lo maravilloso o de lo extraordinario.

L. Vax en su libro titulado *El arte y la literatura fantástica* dice: que lo fantástico es “un momento de crisis”.¹⁷ En efecto, lo fantástico se manifiesta en el momento del desconcierto, de la duda, en el momento en que el lector (o el personaje, como diría Todorov) no sabe qué decisión tomar, qué explicación optar. Al decidirse, desaparece la duda y, con ella, lo fantástico. Por eso lo fantástico sólo puede darse en un mundo que, como el nuestro, no tiene lugar para los prodigios y las maravillas. Si éstos son posibles,

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ L. Vax, *L'Art et la Littérature fantastiques*, p. 149.

entonces desaparece lo fantástico, pues no queda nada imposible en la concepción del mundo.¹⁸

La obra fantástica es, pues, un equilibrio precario de un estado de desequilibrio. En el momento en que desaparece la inseguridad, perdemos el equilibrio del desequilibrio, y caemos en un estado de equilibrio fijo, inmóvil, es decir que abandonamos la dinámica fantástica para caer en el mundo de lo extraño o de lo maravilloso, del cual ya nada podrá sacarnos.

Todorov ilustra la inestabilidad de lo fantástico con un paralelo temporal: lo maravilloso, dice, corresponde a un fenómeno desconocido, nunca antes visto, y por lo tanto, a un futuro; lo extraño, lo inexplicable, se relaciona con hechos ya conocidos, con una experiencia previa, y por ende con el pasado; lo fantástico, por su parte, está caracterizado por una duda que, como es evidente, sólo puede situarse en el presente que desaparece y se transforma constantemente.¹⁹

¹⁸ *Los juegos fantásticos*, p. 36

¹⁹ *Ibid.*, pp. 37-39.

1.3 El tema

Como declara Flora Botton en su libro *Los juegos fantásticos*: “lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento. Un tema por sí solo no puede ser fantástico, más que si es tratado de cierta manera... En las modalidades de esa interrelación mutua entre tema y su tratamiento es donde podremos encontrar, pues, la forma de lo fantástico”.²⁰

“No existe lo fantástico en potencia --dice Vax--, sólo existe lo fantástico en acto. La actividad artística no destila un concepto para extraer de él el horror que oculta, sino que engendra ese horror al estilizar el motivo”.²¹

Lo fantástico, pues, sólo se da dentro de un contexto: la obra, y entonces podríamos afirmar que se trata de una determinación de carácter histórico, por lo tanto, dinámico, y además, como en el caso de muchos otros conceptos referidos a los textos literarios, de una determinación extraliteraria en el sentido de las creencias (religiones, valores estéticos, normas de conducta) y marcos de referencia (culturales, científicas).

En cada grupo social hay, de parte de autores y lectores, una intuición sobre la diferenciación entre textos fantásticos y no fantásticos que se basa, precisamente, en las creencias y los marcos de referencia que comparten los individuos que pertenecen a ese grupo social. Así, pues, la historia de los estudios sobre la literatura fantástica, como las definiciones y clasificaciones de los textos considerados fantásticos es, ante todo, la historia del desarrollo de las creencias y de los marcos referenciales, respecto de determinados textos literarios.

²⁰ *Ibid.*, p. 30.

²¹ *L'Art et la Littérature fantastiques*, pp. 66-67

1.4 El lenguaje

En cuanto a los peligros que acechan a lo fantástico ya se habían mencionado aquellos en los cuales el lector identifica los acontecimientos con un hecho sobrenatural, o les da una explicación dentro del terreno de lo extraño. Pero los peligros no se detienen aquí; hay otras dos situaciones en las que el lector pone en duda lo fantástico y es aquella en la cual no se pregunta por la naturaleza de los acontecimientos relatados, sino por la del texto mismo que los evoca, entonces estamos mencionando que la lectura poética o alegórica constituyen un obstáculo para lo fantástico. En primera instancia la imagen poética es una combinación de palabras, no de cosas, y es inútil, traducir esta combinación en términos sensoriales. Si, al leer un texto fantástico, se rechaza toda representación y se considera cada una de las frases como una combinación semántica, lo fantástico no podrá aparecer. Por esta razón, el relato fantástico sólo puede subsistir en la ficción. Entonces en el lenguaje de lo fantástico, lo primero que se debe mencionar es que, en la lectura del texto fantástico, hay que cuidarse mucho de las interpretaciones. Es decir que la lectura, para que el texto pueda cumplir sus funciones, debe ser hasta cierto punto una lectura ingenua. Una lectura poética no cumple con los requisitos de lo fantástico. Lo fantástico no sólo implica la existencia de un hecho extraño o extraordinario, que provoca una vacilación en el lector y/o en el héroe de la historia. Implica también cierta forma de leer, una lectura que no puede ser "poética". La poesía difícilmente es fantástica. Lo fantástico, por su naturaleza misma, exige la ficción. Y exige también el sentido literal, que no es el de la poesía.²² *

El relato fantástico pertenece al tipo de textos que deben ser leídos en sentido literal. El lenguaje debe ser tomado en cuenta en su valor aparente, en su valor de representación; una lectura poética falsearía completamente su intención. En poesía, las palabras no tienen su valor representativo escueto. En la poesía, incluso, las palabras más bien tomadas como una secuencia de sonidos, haciendo parcialmente a un lado su significado evidente o aparente.

²² *Los juegos fantásticos*, pp. 54-55.

*Toda ficción, todo sentido literal, no están ligados con lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado con la ficción y con el sentido literal. Son pues, condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico.

Ahora, en cuanto a la alegoría, que es otro problema que puede presentar el texto fantástico, diremos que en primer lugar implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras y en las cuales se menciona que el primer sentido debe desaparecer, y otras en las que ambos deben de estar juntos. Y en segundo lugar, este doble sentido está indicando en la obra de manera explícita y no depende de la interpretación de un lector cualquiera. Entonces, si lo que leemos en el texto describe un elemento sobrenatural y, sin embargo, es necesario que tomemos las palabras no en sentido literal sino en otro sentido que no remite a lo sobrenatural, ya no hay cabida para el hecho fantástico. De estos casos encontraremos por lo regular en fábulas, en las cuales lo relatado tiende a tener un sentido totalmente distinto al descrito en el texto. Entonces, tendremos que insistir en que el relato fantástico sólo deberá ser leído literalmente para que este no pueda ser puesto en tela de juicio.

Por consiguiente, en la alegoría, las palabras tienen, por definición, significado en diferentes niveles. Una cosa es lo que se dice y otra aquello a lo que se quiere aludir con lo que se dice. Esta duplicidad, como en el caso del lenguaje poético en general, es destructora de lo fantástico.²³

Por otra parte, después de lo dicho sobre los peligros que corre el texto fantástico y sobre la duda, no puede sorprender a nadie el que afirme que la ambigüedad es uno de los requisitos de lo fantástico. Provocar inquietud en el lector, es una de las finalidades del cuento fantástico. Esta inquietud provocada por la duda, producto de la ambigüedad, formal o temática.

La duda está representada en el texto, pero puede producirse ya sea en la mente de uno o varios personajes, ya sea en la mente del lector. No es necesario que los personajes duden; ellos pueden estar perfectamente seguros sobre los fenómenos que se presentan, sobre su naturaleza o sus orígenes; incluso puede no preguntarse sobre éstos, sino aceptarlos como algo irremediable. Basta que la duda este en la mente del lector. Ahora, seguramente haremos la pregunta de ¿cómo surge la duda? En la mayoría de los casos es producto de la ambigüedad que es necesaria para que surja el sentimiento de lo fantástico. La ambigüedad es, entonces, una característica que puede presentarse casi en cualquier

²³ *Ibid.*, p. 55.

parte del texto. Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o puede estar presente en el modo de presentarlos, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto.

Otra de las razones por la que es necesaria la ambigüedad es que, sin ella, el desconcierto o la inquietud no se presentarían. Cuando un personaje se encuentra por ejemplo con un fantasma en una casa abandonada, no se detiene en un sentimiento de quietud, angustia o desconcierto, sino que pasa inmediatamente a la acción directa: huye del espectro o se enfrenta a él. Cuando hay una situación muy ambigua, la duda muchas veces lo inmoviliza. Un ejemplo de esto es *Omnibus*, de Cortázar, en que los dos personajes que no viajan al cementerio no saben lo que está pasando, y les es imposible tomar una decisión, no saben como actuar.

Entonces, hay que tener cuidado con la interpretación que se da al término “ambigüedad” cuando se habla de literatura fantástica. La ambigüedad fantástica no se refiere al lenguaje con que se está escrito el texto, sino a las situaciones o los fenómenos que se presentan. Incluso se puede decir que un lenguaje ambiguo destruiría lo fantástico, pues al tener más de una posibilidad de interpretación podría no aparecer el sentimiento de inquietud o de duda; dependería de la lectura que se eligiera para ese texto.

1.5 El desenlace

Esta permanencia del misterio, característica del cuento fantástico, tiene una secuela lógica inmediata: los cuentos plenamente fantásticos, al no tener solución del misterio tampoco tienen, por lo general, desenlace.²⁴

Se puede decir que, en parte, la “fantasticidad” de un cuento reside en la medida en que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una “lectura” de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor.²⁵

También cabe mencionar que en el relato fantástico hay final más no desenlace, lo que ocurre con frecuencia como ya mencionamos es que el cuento fantástico no termina; se interrumpe, y el enigma no se resuelve. El cuento fantástico puede ser considerado desde este punto de vista, como un género altamente frustrante para el lector ávido de respuestas: al llegar al final del texto, se da cuenta de que ha sido engañado, y que la respuesta no existe. No está en el texto. Cualquier solución a la que llegue el lector será exclusivamente por su cuenta y riesgo, lo que provoca ese deseo de insaciabilidad tan característico en el lector de cuentos fantásticos pues se ve atrapado en la incertidumbre y ante un nuevo universo se sumerge en el espacio estricto de otra obra de éste género.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁵ *Idem.*

1.6 Juegos fantásticos

Siguiendo a Flora Button diremos que en el relato fantástico hay algo característico, en todos los textos aparece alguna especie de trasgresión. El escritor fantástico juega con la realidad, la manipula a su antojo, y al hacerlo transgrede sus leyes. Estos juegos con la realidad pueden agruparse bajo cuatro rubros: juegos con el tiempo, juegos con el espacio, juegos con la personalidad y juegos con la materia.

1.- Juegos con el tiempo. En el interior del texto el tiempo puede ser manipulado de diversos modos, que dan lugar a otros fenómenos extraños, irreales, o a hechos que son necesarios para que se puedan producir dichos fenómenos. Entre los tipos de tiempos podríamos encontrar:

- a) *Tiempo simultáneo*. Existencia de una misma persona o un mismo objeto, en dos tiempos históricos diferentes, pero que se encuentran.
- b) *Tiempo cíclico*. La repetición periódica de un hecho a intervalos regulares.
- c) *Tiempo revertido*. La anulación del pasado.
- d) *Tiempo discontinuo*. Permanencia de un mismo objeto en un mismo espacio a través del tiempo.
- e) *Tiempo detenido*. Se presenta la existencia simultánea de dos tipos diferentes de temporalidad, que no coinciden.

2.- Juegos con el espacio. Se encuentran en el corpus dos tipos de transformaciones del espacio.

- a) Espacios diferentes se encuentran de alguna manera en el mismo lugar.
- b) Los personajes se encuentran al mismo tiempo en dos espacios distintos (y ocupan dos cuerpos distintos).

3.- Juegos con la personalidad. El tema del doble es un juego con la personalidad. Ésta se desdobra, sufre un intercambio, se funde y se transforma.

4.- Juegos con la materia. Casi siempre consiste en hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual . De esta manera, el pensamiento puede producir un objeto, una persona. La luz puede materializar una fantasmagoría; una persona o un objeto pueden pasar fluidamente del mundo literario al mundo real.²⁶

²⁶ *Ibid.*, pp. 192-194

1.7 Literatura fantástica y realidad

La literatura fantástica ha llegado a ser en nuestros días un medio de investigación de la realidad aplicado a la capacidad imaginativa del hombre. Concebida desde sus orígenes como invención narrativa, su historia puede describirse, sin embargo, como un lento proceso de acercamiento a la mente creadora del mundo en que vive la criatura humana. De allí que su visión se haya vuelto, en este proceso, más analítica y veraz.

En los relatos fantásticos no sólo se manifiesta el deseo de presentar acontecimientos que provengan de lo maravilloso, sino de circunstancias reales, de hechos determinados por las situaciones irreversibles que atraviesan los personajes y por consiguiente los seres humanos. El escritor de literatura fantástica proyecta su “mundo imaginario” tal como el mundo real aparece a sus ojos y este predominio de experiencias irreparables sobre toda suerte de limitaciones o necesidades es lo que ha dado lugar a un nuevo estilo perceptivo que conjuga no sólo lo sensible y lo intelectual, sino que aspira a ser la sustancia misma de lo viviente.

Este modo de considerar al género fantástico como un acto de compenetración e identificación con la vida, hace posible que tanto el escritor (emisor) como el lector (receptor) a través de los relatos (mensaje) puedan llegar a fundir su propio yo con la realidad; lejos de prescindir de la realidad terrenal, se han enfrentado a ella, para indagar en su seno la situación del hombre, para verse ellos mismos en proyección, en esa sombra de sus semejantes, como sujetos de una sociedad o civilización que participa en el conflicto del propio relato. Y así es como a través de los personajes el hombre es engendrado por la fuerza de una profunda convicción, cuyos desplazamientos evocan la naturaleza de quien los re-crea, de quien los conduce al plano de sus ideas o creencias.

Los autores de literatura fantástica no sólo libran con sus personajes sus propias batallas internas, sino que también buscan descifrar el misterio del hombre. Esta procedencia los identifica también en esa actitud común de respetar la predisposición natural que sus personajes encarnan, esas naturalezas que más que la pura fantasía parecen haber sido la vida quien las ha plasmado en la imaginación a través de los personajes que son seres semejantes a sus hermanos de carne y hueso, sombras sometidas también a los

rigores del tiempo, a los intereses de las épocas, a los quebrantos del sufrimiento y de la muerte.

Los relatos de literatura fantástica también son importantes porque acompañan en sus procesos evolutivos e históricos, e incluso en algunos casos se adelantan a ellos; así pues, habría que admitir que si en ellas se ha producido un ajuste respecto al tratamiento de las realidades humanas, es porque el hombre ha tomado mayor conciencia de sí mismo, en su relación con una sociedad que a su vez se ha transformado en sus estructuras.

Entonces, estas circunstancias le dan a la literatura fantástica de nuestros días cierto giro especulativo, ya que, no se puede disociar al hombre de sus ideas, y de sus representaciones del mundo en que vive. Todo ello forma parte de la composición de un carácter o de una personalidad que le hacen comunicarse de manera determinada con los demás seres humanos.

Es por eso que a través de este género el hombre puede salir, por las vías de una evolución del pensamiento, a nuevos planos de la realidad, a otras categorías de sus percepciones que al final lo lleven a una integración de sus ideales.

A esto podemos agregar que la convicción que hoy se tiene acerca de que el individuo sólo se humaniza en función de una libertad creadora, ha hecho posible que el hombre aparezca dentro de la literatura fantástica como dueño de su voluntad y de su destino. Su suerte ya no sólo dependerá de las circunstancias que le reserva la vida, sino de la fuerza y convicción de sus ideas. Esto tiene su importancia en el actual enfrentamiento del escritor con el mundo que describe, pues su acción creadora supone un acto de responsabilidad frente a los hombres y le exige poner a prueba sus creencias e ideales.

Por eso la literatura fantástica puede aspirar hoy a convertirse en un medio de acercamiento entre los hombres. Al experimentar vivamente las alternativas de sus personajes, el escritor comunica a los demás hombres sus manifestaciones de seres reales, creando en el ánimo del lector –su semejante– un estado solidario de afecto personal, de simpatía y compasión.

Capítulo 2
Literatura Argentina

La literatura latinoamericana del siglo XIX y XX, y en especial la de Argentina pasó a ser una época de formación y de aprendizaje que en un principio fue de libertad y en otro momento de identidad. Los nuevos países eran como ya sabemos formalmente independientes y, por lo tanto, se manifestaban en los escritos el deber de propagar esa independencia a los espíritus, de conseguir lo que entonces se nombraba la “emancipación mental”, y de crear, entonces, una cultura original. En los primeros años del siglo la literatura va a alcanzar una gran carga ideológica que la haría participar, de manera sobresaliente, en el proceso de elaboración cultural y por lo tanto literaria. Ningún otro grupo posterior llegaría a lograr la fuerza que tuvo en América Latina, aquella que se propuso conquistar nuestra autonomía literaria, un esfuerzo por establecer la existencia misma de una expresión literaria propia de América.

Las generaciones latinoamericanas que aparecieron en los años treinta del siglo XIX, cuando empezaba a establecerse o a solucionar sus conflictos internos las nuevas repúblicas, tomaron como sistema la creación de una literatura que expresara nuestras costumbres. Tanto poetas, novelistas, dramaturgos y ensayistas se dieron a la labor de expresar las riquezas de la naturaleza americana y a elaborar las características y peculiaridades de nuestro carácter y costumbres, sobre todo los populares que tenían mayor sabor y pintoresquismo. Cabe resaltar que en conjunto fue la literatura Argentina la que se manifestó de manera más sobresaliente, ya que no sólo logró ser estrictamente parte importante de la literatura hispanoamericana, sino de la gran literatura universal; durante estos dos últimos siglos sus escritores demostraron grandes cualidades y dieron, por una parte al mundo, escritos que son claros ejemplos de las corrientes literarias ya establecidas, además de haber tenido la capacidad de crear nuevas formas y corrientes, que vinieron a nutrir la literatura mundial, no sin mencionar que el éxito de esto fue que los escritores argentinos tuvieron su peculiar estilo de plasmar sus escritos, manifestándolo en tres principales corrientes : gauchismo, ultraísmo y modernismo.

2.1 Gauchismo

El caso de la literatura popular de las llanuras rioplatenses que surge a principios del siglo XIX, que por haber servido de expresión a los llamados “gauchos” viene a designarse con el nombre de “poesía gauchesca”. Se va a manifestar en primera instancia en forma oral, para pasar posteriormente a la forma escrita y culminar durante la segunda mitad del siglo en obras más o menos cultas, pero siempre redactadas con una intención estética. Esta poesía, que reconoce en sus orígenes a la tradición de las canciones importadas por los conquistadores, es, sin embargo, original. De esa tradición sólo hereda la forma métrica y un gran léxico rico en arcaísmos. En las demás características —ambiente, contenido y modos de expresión— tiene sello propio. Todo lo que sea buscarle otros vínculos con la popular castellana— los que, por ejemplo, se establecen con los *Diálogos* de Hidalgo y las *Coplas de Mingo Revulgo*— son ganas de sacar las cosas de quicio. Ahora, la poesía gauchesca sólo puede comprenderse en función del sujeto humano que le dio concreción artística, ya que se aprovechó de ella para expresar sus ideas y sentimientos; y ese sujeto humano no es otro que el gaucho. Esto significa que para entender esta poesía se impone como regla previa un conocimiento del gaucho, de sus condiciones de vida, de su perfil espiritual y físico.

2.1.1 Quién es el gaucho

El origen de la palabra *gaucho* ha tenido durante mucho tiempo varias definiciones, entre las cuales se difunden como las más importantes las siguientes: del quechua, *huacho*, animal que ha perdido su madre; el niño huérfano, de padres desconocidos; del araucano *gachu*, proviene *huaso* o *guaso*, como en Chile, “gente de campo”, además la historia ha puntualizado otras denominaciones como “vagabundo o vagamundo, changador, gauderio o vividor”.

El gaucho debemos indicar fue en primera instancia descendiente del conquistador, quien en busca de aventuras, había abandonado la Madre Patria, ansioso de encontrar la soñada fortuna en tierras vírgenes de América, y que dejó a sus hijos junto con su sangre, su lengua y sus creencias, su hidalguía y su valor, su gusto por las aventuras y su amor a la libertad; inclinación a la música, el orgullo de raza y el desprecio al trabajo servil, la tendencia al despilfarro y al descuido futuro.

El gaucho fue descendiente del español de Castilla, de Extremadura o Andalucía, pero al llegar a América sufrió la influencia del medio, tuvo transformaciones más o menos profundas, de tal modo que llegaría a diferenciarse por completo del hijo de españoles nacidos no sólo en la Península, sino también del criollo de las demás naciones americanas. Y debido a esta situación el gaucho refleja actitudes derivadas de la educación española tales como el culto por las armas, la habilidad del jinete, y el sentimiento de la libertad. Se ha incluso insistido mucho en este último aspecto, pues parece desprenderse del mismo tipo de vida característico del gaucho, jinete solitario de las llanuras desiertas que debió aprender a manejarse con la independencia propia de un estilo de vida nómada, en un ámbito que, como el de la pampa, parecía ofrecerse ante él como un horizonte sin límites.

Se manifiesta que el gaucho fue un personaje que en las guerras de la independencia prestó una valiosa ayuda, y que, sin embargo, fue considerado como un símbolo del desorden y de la rebelión. Como señaló Jorge Luis Borges, en la aparición del gauchismo como género literario confluyen una serie de causas: la pampa, la ciudad rioplatense, la guerra de la independencia, las guerras interiores, y como figura mítica de todos estos

escenarios, el gaucho. Es el héroe que simboliza los valores nacionales y del que llega un recuerdo ideal, casi mítico, por la necesidad de consolidarse como pueblo.

El gaucho fue un tipo humano, que habitó las llanuras del Plata desde fecha antigua. Concolorcorvo nos describe la fisonomía y costumbres de los gauchos en el *Lazarillo de ciegos y caminantes*. Y esto en 1773. Rómulo Muñiz opina que su aparición se debe situar en Uruguay, mientras que Martiniano Leguizamón les adjudica una existencia antiquísima en Argentina, resultado de la mezcla de criollos y mestizos venidos de la Asunción para poblar Santa Fe y Buenos Aires. Hay quien los hace mestizos (india y español), o bien, descendientes de campesinos andaluces. La fonética parece abonar esta opinión. Lo cierto es que el gaucho se adaptó rápidamente a las circunstancias del país en que habitó. Pocas ocasiones se habrá observado una adecuación tan exacta entre el hombre y el medio ambiente; en primer lugar; y entre estos dos factores y el producto artístico, después. En otras palabras podemos decir que: el gaucho se adapta al medio vital, y la poesía, al gaucho.

Si en una obra artística o literaria —escribe Moreno Báez— es posible llegar a percibir el influjo del medio ambiente y de las circunstancias, de la tierra en que se produjo y de las condiciones sociales que precedieron o acompañaron su aparición, en pocas será ese sello tan vigoroso como el conjunto de composiciones que conocemos con el nombre genérico de gauchescas. Poesía eminentemente nacional, típica en cuanto trata de reflejar al gaucho con sus creencias y sentimientos, con sus costumbres, con su lenguaje, tradicional en cuanto es el resultado de una evolución que se había iniciado mucho tiempo antes, está pegada a la tierra y a sus habitantes de una manera como pocas veces puede encontrarse dentro de lo moderno.¹

El gaucho habitó en las llanuras de Uruguay, de Paraguay y de Argentina, sobre todo. Fue seminómada o, como se ha nombrado, “sedentario a caballo”. Su ocupación habitual fue el cuidado de las reses, las grandes vacadas en la campiña. Además fue un gran jinete, galopaba incansable hasta cansar a un toro en la carrera. Su trabajo se redujó a la obtención de cueros y grasas; sus ejercicios preferidos fueron, la doma de potros salvajes y el canto en la pulpería, a compás de su adorable guitarra. El contacto directo con la naturaleza lo hizo un hombre duro y sufridor. Dormía donde le sorprendiera la noche; adoraba el campo y

¹ Moreno Báez en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, de Diez- Echarry y José M. Roca, p. 1001 .

odiaba habitar en la ciudad. Hablaba español, pero un español sencillo, matizado de arcaísmos e indigenismos. El gaucho fue sobrio; apenas sorbía bebidas alcohólicas cuando la música y los versos le incitaban a ello. Fue por naturaleza cantor y poeta; le gustaba cabalgar, llegar a la pulpería, detenerse, tomar la guitarra, que en ninguno de tales sitios faltaba, y rompía por “cielitos”, “vidalitas” o “tristes”, entreteniendo con su alegre canto a los asistentes de la pulpería.

En medio de las llanuras rioplatenses, el gaucho plantó su rancho, y en un espacio reducido se amontonaban los padres y los hijos que por lo general eran muy numerosos. No prestaba en ningún momento atención a las comodidades del hogar, le daba lo mismo dormir a campo raso, sin más compañía que el cielo tachonado de estrellas, y la silla de su caballo fue para él, la mejor de las almohadas. Su sobriedad cabe resaltar no nacía de la pobreza, sino que provenía de la falta de necesidades, de su desprecio a los refinamientos y de su idiosincrasia simple de pastor. Se cuidaba tan poco de la comida como de la vivienda y su alimentación consistía durante todo el año en carne, galleta dura y mate.

En cuanto al lenguaje que manejaba en la Pampa, no era sino español, aunque con muchas transformaciones que el medio, las nuevas costumbres y la convivencia con los indios tenían que introducir. Como incluso nosotros podemos comprobar, es imposible que la lengua permanezca inalterable, no digamos en una nación, ni siquiera en las provincias que la forman. Existe todavía notable diferencia entre el habla de las distintas regiones de una provincia; tan diferente es el español que se habla en Andalucía, como el que se habla en Puebla, comparado con el de Monterrey o el de Yucatán.

Tanto los conquistadores como los conquistados echaron pronto al olvido su lengua primitiva, para comenzar a hablar otra similitud con el nuevo medio y con las nuevas necesidades de la raza producida por el cruzamiento de los diferentes grupos étnicos de la nueva nacionalidad.

Su retrato nos ha sido trazado por Bunge:

Era fuerte y hermoso por su complexión física; cetrino de piel, tostado por la intemperie; mediano y poco erguido de estatura; enjuto de rostro como un místico; recio y sarmentoso de músculos, por los continuos y rudos ejercicios, agudo en la mirada de sus ojos negros,

habitados a sondear las perspectivas del desierto. Su temperamento se había hecho nerviosobilioso por la alimentación carnívora y el género de su vida. Si sobre su corcel era como un centauro, a pie, por la misma costumbre de vivir desde niño cabalgando a través de inmensurables distancias, resulta de figura un tanto deslucida, ligeramente agobiado de espaldas y combado de piernas. Por sus facciones correctas, sus sedosos cabellos y barba y, sobre todo, por la gracia emoliente de sus mujeres, recordaba al árabe trasplantado a las orillas del "Betis". Vestía poncho de vicuña, chiripa negra y calzoncillo desflecado.²

² *Idem.*

2.1.2 Cualidades morales

Las características del gaucho se completan con algunas cualidades morales, que lo constituyen en un grupo étnico aparte. La propiedad para él no existió, o existió sólo delimitada al hogar –habitación y ganado doméstico; tampoco respetó leyes o códigos escritos. El gaucho tomaba la justicia por su mano y reparaba la ofensa en un conflicto singular con el ofensor. Trabajaba hasta donde lo exigen sus necesidades; despreciaba ante todo la autoridad, por estar convencido de que los seres humanos que la poseen, cuando no enemigos, son para él por lo menos poco complacientes. El gaucho además tenía grandes virtudes: el gaucho fue un ser caballeroso, hospitalario, magnánimo, casi dilapidador de lo suyo, y por consiguiente exigió en los demás igual desinterés; era incapaz de una tradición, atacó siempre de frente y dando a su adversario las mismas ventajas que él deseaba para sí mismo.

También cabe mencionar que en un medio social sin escritura, sin iglesia, sin escuela, sin presión social, el *payador* era letrado, el maestro, el periodista, el consejero y el predicador y esto se mostró claramente cuando se enfrentaban dos cantores, el payar de contrapunto, en el cual improvisaban, entre dos, cualquier asunto y lo cantaban en verso contradictorio al son de dos guitarras. Habría que destacar que la principal dificultad para ambos vates consistía en la prontitud inmediata de contestación.

En esta manifestación verbal se acentuaba el decir pícaro y lo episódico, el suceso histórico –apenas interpretado en el momento de circunstancia–, todo ello difundido como hemos dicho mediante el canto. Si bien los payadores habían compenetrado sus composiciones improvisadas o recordadas con el alma popular, el joven género gauchesco experimentó nuevos cambios, ya que en algunos momentos se volvió realista, crudo y convincente, el cual se convirtió en noticia volatinera o suelto de periódico, aprendido con estribillo o melodía. El pueblo a través de los cantos aprendía la historia del país o la comarca natal a través del poema tocado en las guitarras. De ese modo, los gauchescos cultivaron a la vez verso “sabroso” y polémico. La política incluso hizo comprender a los autores de que su papel era justificado y poderoso. El razonamiento del pueblo en dado momento podemos decir que dependió de estos escritores, para desentrañar los cambios aparentemente incomprensibles del acontecer diario.

2.1.3 Decadencia del gaucho

En el último tercio del siglo XIX la llanura Argentina se transformó. La vida que en primera instancia fue pastoril se convirtió en agraria; el gaucho comenzó a separarse debido a la incursión de rápidos medios de transporte, instrumentos perfeccionados de trabajo y, en consecuencia de ello, una riqueza nueva en perspectiva, atraen a las masas de inmigrantes a la región del gaucho y bajo cuya acción por lo tanto la economía del campo sufre una transformación radical. Incluso otra causa que va a ser determinante en la desaparición del gaucho es la administración del Estado que exige derechos, propiedad, justicia ya que se convierten en palabras de hondo contenido en la región. Es entonces cuando el gaucho nota que se enrarece el ambiente; y comienza a desaparecer, unas veces atrapado por el torrente inmigratorio; otras veces diluido en la gran urbe, para convertirse por lo tanto en ese tipo híbrido que se cataloga en algunas partes "compadrito"; otras, las más, arrinconado en sabe qué escondrijos del inmenso territorio argentino. Antes, sin embargo, de hacer huida, el gaucho ha creado una poesía, de la que posteriormente se han hecho intérpretes algunos hombres cultos, elevándola en Argentina incluso al rango casi de "literatura nacional".

2.1.4 Períodos y manifestaciones

A lo largo de la manifestación de la literatura gauchesca cabe resaltar ante todo que ésta no fue creada por los gauchos, sino por poetas que tomaron de éstos el lenguaje, costumbres y cualidades morales, e hicieron del personaje gaucho el tema de esas obras. Para los representantes de la poesía gauchesca el gaucho fue un personaje familiar y nacional, al que por lo tanto conocían de cerca y que además incitó por sus costumbres a ser motivo de creación artística.

En cuanto a las etapas del gauchismo son tres etapas las que se vienen señalando en la poesía: A) una espontánea, anónima y oral, con aprovechamiento del baile y de la música, desarrollada en verso rudimentario y con gran copia de elementos y características folklóricas; B) otra de apogeo, en que se pasa del recitado o rapsodia oral al poema escrito; C) otra tercera, en que la poesía culta se apodera del gaucho para convertirle en actor e inspirador de obras pertenecientes a diversos géneros: novela, teatro, narración, etc. En este último caso, el poeta culto intenta reproducir la vida, costumbres y psicología del gaucho, bien valiéndose de la propia habla de éste, que no es otra cosa que el español arcaico fuertemente salpicado de voces y giros indígenas, bien sirviéndose del lenguaje urbano. Ejemplos de lo primero son las obras de Hidalgo, Ascasubi y Hernández, auténtica poesía gauchesca; de lo segundo, el *Santos Vega*, de Obligado, poesía culta, a la que sirve de núcleo una leyenda gaucha.

De la primera etapa, oral y anónima, no se poseen documentos, ya que por su propia naturaleza ha sido imposible encontrar ejemplos de ésta, sin embargo, se sabe que, entre los gauchos abundaba el tipo rapsoda o payador, que iba de pulpería en pulpería recitando sus cantos, casi siempre improvisados. “Cada pulpería – escribe Sarmiento en el *Facundo* – tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados a la puerta anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de la gaita ciencia”. Con frecuencia asisten en una misma pulpería dos payadores, y entonces surge el toreo poético, en cada uno se esmera por vencer a su contrario. A esta contienda, llamada “payada de contrapunto”, se alude en el *Martín Fierro*:

Encontrándose dos juntos,
es deber de los cantores
el cantar de contrapunto.

El recitado o canto, puesto que casi siempre el verso estaba asociado a la música, se subraya con la guitarra, por lo que el payador, a la vez que gran facilidad de improvisación, debía tener suma agilidad en los dedos para acompañarse del instrumento. Su canto recibía varios nombres –*vidalita, cielito, triste*–, según el tema. Podemos decir que la *vidalita* y el *cielito* eran ante todo expresiones que el cantor aplicaba a su amada, intercalándolas periódicamente, después del primero y tercer verso: “cielito, cielo que sí”. Los *tristes*, de las cuales se observaba como probable evolución del canto quichua, deben su nombre al fondo melancólico del recitado. Parece demostrado que en principio la poesía gauchesca era eminentemente lírica y posteriormente al igual que ocurre con otras literaturas, fue encaminando hacia lo narrativo y lo épico.

Ya en la segunda etapa, se supera la fase de simple expresión oral y comenzando el siglo XIX, el género gauchesco sale del anonimato y surge en manos cultas y conocidas. El primer poeta de quien se sabe que adoptó las formas literarias y el habla de los payadores fue Juan Gualberto Godoy (1793-1864), en un poema titulado *Corro*, del cual sabemos que se desarrollaba en forma de diálogo entre un coronel Francisco Corro y un viejo.

A principios del siglo XIX la poesía gauchesca cae bajo el control de los poetas cultos, en la forma antes dicha. Su periodo de máxima floración va desde el año 1820 hasta 1875, poco más o menos, y sus intérpretes más representativos son Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y José Hernández.

Bartolomé Hidalgo (1778-1823), fue un uruguayo naturalizado en Argentina y tuvo en alguna ocasión la oportunidad de conocer directamente a los gauchos en su vida y sus costumbres; había oído cantar a los payadores y fue uno de los primeros que se preocuparon de exponer la poesía de éstos por escrito, agregándole vocabulario y modismos gauchescos. En este sentido su obra *Diálogos patrióticos y Cielitos* (1820-22) tiene una significación muy definida y por lo tanto un claro valor en la historia del género gauchista.

Los cielitos concentraron principalmente el anhelo de los gauchos en su persistencia de tener libertad. Su letra, de gran entusiasmo cívico, lo repite de muchas formas, como a continuación se muestra:

*Cielito, cielo, cantemos
cielito de la unidad
unidos seremos libres
sin unión no hay libertad.*

Y en otro ejemplo (“Cielito de la Independencia”):

*El cielo de la patria
hemos de cantar, paisanos
porque cantando el cielito
se inflama nuestro entusiasmo.*

*Cielito, cielo y más cielo
cielito del corazón
que el cielo nos da la paz
y el cielo nos da la unión.*

El cielo se proyecta como se pudo observar en Hidalgo, quien se apodera de la gran figura del gaucho, personaje aún sin nombrar.

El camino abierto por Hidalgo es continuado por Hilario Ascasubi (1807-1875), que fue un hombre de ciudad, aunque nació en plena campiña, y acaso por esto mismo muy aficionado a la vida campestre. También este escritor se servía del lenguaje rústico, más concretamente del gauchesco, para sus trabajos periodísticos, que escribía en verso y casi siempre con una clara intención satírica. Con los seudónimos de *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*, personificación de los dos últimos y más representativos payadores, escribe sus “medias canas”, “cielitos”, etc., a los que impone sus sentimientos basados en el amor a la

libertad y el odio a la servidumbre, que como habíamos mencionado son características del gaucho. Sólo que en vez de expresarlo directamente y en lenguaje culto, lo hace sirviéndose de los dos seudónimos indicados y de una expresión propiamente gauchesca.

Su vida de aprendiz, la marinera experiencia y los acontecimientos vividos se manifiestan en sus poemas. Así dice uno de ellos:

*Viera barco
¡Virgen mía!
correr en el ventarrón
crujiendo la tablazón, chiflando la cuerdería!
Mesmame te parecía,
al disparar tan ligero, la nube que arrea el pampero
cuando zumba, y de allá lejos.*

Después el seudónimo de *Aniceto el Gallo*, usado por Ascasubi inspiró a otro autor Estanislao del Campo (1834-1880) con *Anastacio el Pollo*, con que por cierto solía firmar sus gacetillas gauchescas. No fueron éstas, sin embargo, las que dieron la fama, ni tampoco sus poesías de asunto serio y factura literaria. En 1866 se representaba en el Colón, de Buenos Aires, el *Fausto* de Gounod. Del Campo asiste a la representación y se le ocurre poner en lenguaje gauchesco varias escenas y situaciones. Le oye el poeta Ricardo Gutiérrez y le anima a componer una obra en ese estilo. Pocos días después, Gutiérrez recibió, dedicado, el original de un *Fausto* criollo, que salió a la luz ese mismo año. Y ésta es la obra a la que Del Campo debe su celebridad. Si en esta obra el tema no es gauchesco, lo son el estilo, las imágenes, las comparaciones y, en conclusión, el alma de los personajes .

2.1.5 José Hernández

“Con las mismas palabras ofrece dos mensajes distintos. Ante los cultos, reclama justicia para el gaucho; ante los gauchos, procura darles lecciones que mejoren su condición... Al mimetizarse con los gauchos a fin de mejorarlos moralmente, Hernández logró algo genial: la identificación emocional, imaginativa, con el mundo del gaucho”.

Anderson Imbert

La poesía gauchesca alcanza su culminación con el poema *Martín Fierro*, del escritor José Hernández (1834- 1886), y es con esta obra con la que la poesía gauchesca obtiene su expresión literaria definitiva.

Hasta José Hernández se puede decir que lo gaucho sólo había servido bien para reforzar en forma satírica un ideario político, como el de Hidalgo y Ascasubi, o bien para remedar o parodiar, como en *Del Campo*, un motivo culto. Hernández quiso demostrar que lo gaucho puede ser por sí mismo, base de una creación artística de sentido trascendental. Cabe mencionar que nadie tan bien preparado como él para realizarlo ya que conocía al gaucho en su vida, costumbres, lenguajes y sicología; simpatizaba con él y hasta cabe suponer que en esa lucha sorda del hombre de la pampa, aferrado a su vida tradicional y un poco salvaje, contra el hombre de la ciudad, portador del progreso, se ponía de parte de aquél. Ante lo irremediable que era la eminente desaparición del gaucho y que con él se alejaba toda una forma de vida, José Hernández se propuso y logró perpetuar en forma poética esta cultura antes que la extinción total se cumpliera.

José Hernández para ello utilizó un procedimiento totalmente opuesto al empleado por sus antecesores, él en vez de haber esperado a que el gaucho fuese a la ciudad, el propio poeta se fue a la pampa, y con esto en carne propia sorprenderle en su ambiente, y es por esto que se distingue al *Martín Fierro* de otros poemas del género, tanto en el punto de partida como en el propósito final. Hernández, escribió solamente con miras al campo; sólo se acordó de que era culto al estructurar su poema. Los demás elementos de que se sirvió —estilo, léxico, imágenes, ideas, sentimientos— pertenecían a la raza gauchesca. Por eso es que cumplió un doble propósito: en primer lugar el de deleitar a los lectores cultos y en segundo satisfacer a los gauchos.

Incluso en el prólogo a su primera edición José Hernández señala expresamente su interés por ofrecer “un tipo que personifica el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que le es peculiar, dotándolo de todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido, con todos los arranques de su altivez, immoderados hasta el crimen, y con todos los impulsos y arrebatos, hijos de una naturaleza que la educación no ha pulido y suavizado”.

Estas palabras de Hernández sintetizan perfectamente lo que puede ser la literatura gauchesca. La imagen que nos ofrece en la obra es bastante dura, destacando su protesta ante un mundo injusto que margina al gaucho. Se recrea en la imagen del hombre fuerte y duro, de gran riqueza espiritual, y que se rebeló ante las injusticias sociales y la opresión política.

Hay una defensa de la vida rural de la Pampa y una búsqueda de un orden más justo. José Hernández contraponen el mundo injusto y violento, en el que también participa el gaucho, a otra visión más pacífica y “justa” de la vida. Para lograrlo como ya he mencionado se refugió en una mítica pampa donde el gaucho, lejos de guerras y de la ciudad, recobra su identidad, arraigada a su mundo rural, a sus costumbres, y a su lengua.

El *Martín Fierro* durante mucho tiempo ha merecido los mayores elogios de la crítica Argentina e internacional. Para Unamuno es “ la expresión del alma Argentina y la española es sus rasgos permanentes”; para Menéndez Pelayo, eleva lo popular a la categoría de épico, si bien el pensamiento de reforma social es más visible de lo que convendría a la manifestación estética; para Lugones, “personifica la vida heroica de la raza y sus pensamientos más genuinos... y su poesía constituye una obra de vida integral”.³

El *Martín Fierro* es, como se ha indicado, la obra literaria gauchesca más importante de Argentina. José Hernández consiguió crear un héroe nacional, el gaucho, un paisaje dichoso, la pampa. Con la estructura de la épica tradicional, este poema es una larguísima tirada de versos en el que en primera persona va desgranando su vida. Como ejemplo tenemos los siguientes fragmentos de la primera parte de *El gaucho Martín Fierro* para poner

³ Miguel de Unamuno en *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, de Diez- Echarr y José M. Roca. p. 1006.

en claro la esencia de esta corriente literaria que surgió en Argentina como una de las manifestaciones más importantes de esta nación:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

(...)

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre;
dende el vientre de mi madre
viene a este mundo a cantar.

Que no se trabe mi lengua
ni me falte la palabra,
el cantar mí gloria labra
y, poniéndomé a cantar,
cantando me han de encontrar
aunque la tierra se abra.

Me siento en el plan de un bajo
a cantar un argumento;
como si soplara el viento
hago tirar los pastos
Con oros, copas y bastos
juega allí mi pensamiento.

(...)

Soy gaucho, y entiéndaló
como mi lengua lo esplica:

para mi la tierra es chica
y pudiera ser mayor;
ni la víbora me pica
ni quema mi frente el sol.

(...)

Mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro del cielo;
no hago nido en este suelo
ande hay tanto que sufrir,
y naides me ha de seguir
cuando yo remuento el vuelo.

Yo no tengo en el amor
quien venga con querellas;
como esas aves tan bellas
que saltan de rama en rama
yo hago en el trébol mi cama
y me cubren las estrellas.

(...)

No es raro que a uno le falte
lo que a algún otro le sobre;
sinó de hijos un enjambre
¿qué más iba a hacer la pobre
para no morir de hambre?

(...)

Y aunque yo por mi ignorancia
con gran trabajo me esplico,
cuando llego a abrir el pico
téngalo por cosa cierta:
sale un verso y en la puerta ya asoma el otro hocico.

Y empréstemme su atención,
me oirá relatar las penas

de que traigo la alma llena
porque en toda circunstancia
paga el gaucho su ignorancia
con la sangre de las venas.

(...)

Había sido el guitarrero
un gaucho duro de boca.
Yo tengo paciencia poca
pa aguantar cuando no debo:
a ninguno me le atrevo
pero me halla el que me toca.

(...)

Allá no hay que trabajar,
vive uno como un señor,
de cuando en cuando un malón,
y si de él sale con vida
lo pasa echao panza arriba
mirando dar güelta el sol.

(...)

Y ya con estas noticias
mi relación acabé;
por ser ciertas las conté,
todas las desgracias dichas:
es un telar de desdichas
cada gaucho que úste ve.

Pero ponga mi esperanza
en el Dios que lo formó;
y aquí me despido yo,
que referí así a mi modo
MALES QUE CONOCEN TODOS
PERO QUE NAIDES CONTO.

2.2 Ultraísmo

“En vez de cantar la rosa, hazla florecer en el poema”.

Huidobro en su *Arte poética*

Aunque el primer manifiesto del ultraísmo según los escritos aparece en el otoño de 1918 firmado por el escritor y crítico Rafael Cansinos Assens; el alma del movimiento fue Guillermo de Torre que publicó en 1920, el *Manifiesto Ultraísta Vertical* y que además de teórico fue el mejor representante con el libro de poemas visuales *Helices*.

Se debe indicar que en primera instancia el *ultraísmo* nació en España aproximadamente en el año de 1919 y correspondió al *dadaísmo* francés que aspiró a recoger las principales corrientes renovadoras del arte en el extranjero. Según Guillermo de Torre, que lo bautizó con ese nombre, el *ultraísmo* buscó “la reintegración lírica, la rehabilitación propia del poema”. Para ello aconsejó métodos como es la supresión de todo lo parasitario: anécdota, tema, efusión lírica. También, en otro orden más externo mencionar: el abandono del verso, de la rima, del ritmo, entendido como cadencia. En cuanto a la grafía, anula la puntuación por inútil; “ata, pero no precisa”. Además de que intentó la sustitución de las cualidades auditivas por las visuales: el poema tendrá en vez de sonoridades musicales, relieves plásticos: una obra de arquitectura. Se manejaba que la imagen no sería ya comparativa, sino de identidad y la poesía, que hasta ahora había sido desarrollo, sería en adelante síntesis, simultaneísmo, velocidad espacial.

Todo esto, como se ve, es muy confuso. Pero si intentamos precisar más su concepto y acudimos al testimonio de los propios fundadores, nos encontramos con una serie de definiciones que parecen decir algo y no dicen nada. Incluso en el diccionario de la Academia Argentina se encuentra una definición que deja muchas dudas en cuanto al concepto del ultraísmo: “Movimiento poético, promulgado en 1918, y que durante algunos años agrupó a los poetas españoles e hispanoamericanos que manteniendo cada uno sus particulares ideales estéticos, coincidían en sentir la urgencia de una renovación radical del espíritu y la técnica”.

Podemos mencionar que ante todo el *ultraísmo* fue un movimiento sísmico: alborotó hasta el escándalo, derrumbo sin ton ni son, trastornó, tergiversó. Sin embargo de lo publicado en el manifiesto, no guardo respeto alguno por los valores poéticos precedentes. En ese tiempo se manifestaban algunas definiciones que del ultraísmo daban sus más distinguidos partidarios: “Es una ráfaga de aire puro que entra en una rancia habitación soñolienta”. “Es un ventilador que ha enloquecido en un ambiente rarefacto”. “La enseñanza de todo cuanto no se debe decir”. “La rana que cría pelos”. “La orientación inapelable hacia continuas y reiteradas evoluciones”. “La caja de las sorpresas”. “La pubertad perenne de lo espiritual”. “El tren que pasa siempre; hay que subir y bajar en marcha”. “Un *pleno* de exorbitancias”. “Después del ultraísmo, el fin del mundo”. “Ultraísmo: único oxígeno vital”. “Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del círculo”.

Yo creo que el ultraísmo a pesar de haber sido una expresión de pocos años tuvo un verdadero mérito: fue un grito de auténtica rebeldía juvenil contra la rutina y la inercia de una poesía *modernista*. Su importancia específica fue la de purificar el ambiente poético y dar paso a todas las novedades. Ganó también en todos los espíritus la lucha cuya paz lograda era una preocupación por cuanto significase renovación. El ultraísmo, careció de ilusiones, pero estuvo lleno de preocupaciones y quedó deteriorado de suposiciones. El contenido teórico del ultraísmo fue su aspiración a reflejar en su temática lo dinámico, lo industrial y creían los ultraístas que el poeta podía poetizarlo todo. Lo peor que tuvieron los ultraístas fue su falta de alegría, simulaban como desesperados ante una cosecha rica en las tierras de lo desconocido.

“La tendencia del ultraísmo era la adquisición del poema en toda su pureza, la rehabilitación de la imagen y la separación de toda retórica y todo sentimentalismo. Movimiento juvenil, batallador, lanzó sus imágenes como proyectiles sobre un campo de batalla. Le faltó el sentido arquitectónico y uno del poema, la serenidad de la forma lograda, la armonía del elemento constructivo y el rítmico. Del ultraísmo se recuerdan metáforas aisladas, aciertos visuales, audaces anticipos. Esa es su importancia. Tal es su valor” (Valbuena Prat).⁴

⁴ Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, p. 1162

En el ultraísmo era muy común, entonces, una tendencia general a rehabilitar la autonomía de las artes, regresando cada una a su propia esencia. Es decir, se aspiraba a que la pintura y la escultura fuesen plástica pura, a que la música fuese pura armonía sonora, exenta de cualquier intención simbólica o descriptiva, inclusive yo creo a que la arquitectura se tradujera en una estricta relación de líneas y planes funcionales, eliminando todo lo ornamental.

Ahora, otra característica del ultraísmo fue intentar refundir todas las vanguardias: “El *Ultra* se nos presenta como el vértice de fusión potente donde afluyen todas las pugnas tendencias estéticas mundiales de vanguardia” (Guillermo de Torre). “Nuestro lema será el *Ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo” (Cansinos Assens). La *metáfora* es el elemento esencial del poema, éste consta de una serie de metáforas, cada una trae consigo una visión inédita de la realidad. Buscan la libre *disposición tipográfica* pues hicieron una valoración del poema, suprimieron como ya había mencionado la puntuación y la rima. Cultivaron la imagen directa y doble, según los cánones del Cubismo; fueron innovadores en los temas: dejaron a un lado los aspectos trágicos y trajeron por así decirlo, el humor a la poesía.

Guillermo de Torre, explico así el movimiento:

El ultraísmo ha tenido preliminarmente a la reintegración lírica, la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e impercederos elementos –la imagen, la metáfora– y a la impresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica. Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad espacial. Anticipemos que la rima desaparece totalmente de la nueva lírica. Algunos poetas ultraístas, los mejores, poseen el ritmo. Un ritmo impersonal, vario, mudable, no sujeto a pauta. Acomodado a cada instante y a la estructura de cada poema. Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganche sintáctica –artículos, adverbios, etc.– y las fórmulas de equivalencia –‘como’, ‘parecido a’, ‘semejante a’–. La imagen, por tanto, no es tal en paridad. El pareado es realidad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noiformal... En cuanto a los medios técnicos, a la grafía, el ultraísmo acepta la disposición común de una nueva lírica: como mencione suprime la puntuación, considerándola inútil. Ata, mas no precisa. En su lugar, el sistema tipográfico de blancos y espacios le sustituye con ventaja. El poema prescinde de todas sus cualidades auditorias –sonoras, musicales retóricas– y propende a adquirir un valor visual, un

relieve plástico, una arquitectura visible. En suma: variación de predilecciones: ondulación de las artes: un salto en la rosa de los vientos.⁵

Aproximadamente en 1921 se desarrolló la vida autónoma del ultraísmo argentino, ese mismo año Jorge Luis Borges, paladín hispanoamericano del Ultra publicó en *Nosotros* los cuatro lineamientos del ultraísmo: “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así su facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida. La semejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la siguiente: En la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta, se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente, ¡ y no creáis que tal procedimiento menoscabe la fuerza emocional ! “Más obran quintaesencias que fárragos”, dijo el autor del *Critión* en sentencia que sería inmejorable abreviatura de la estética del ultraísta. La unidad del poema le da el tema común – internacional u objetivo – sobre el cual versan sus aspectos parciales”.⁶

El ultraísmo fue por su misma naturaleza un movimiento literario principalmente español; pero el argentino Jorge Luis Borges lo propagó en la Argentina con la fundación de las revistas *Prisma* y *Proa*. Poco después, en otros países hubo otras revistas, Maples Arce fundó en México *Actual*, y en Santiago de Chile, Jacobo Nazaré, *Vortice*. Ultraístas importantes en Argentina fueron Jorge Luis Borges, González Lanuza – *Prismas* -, Brandán Caraffa, Roberto A. Ortelli, F. Piñero, Nora Lange – *La calle de la tarde* -, Helena M. Murguiondo, María Clemencia López Pombo.

A todo esto el grupo ultraísta logró, no sólo repercusión americana, sino también vínculos europeos. La vinculación con Europa también se daba a la inversa: entre los europeos que vinieron y se quedaron en esta época figura Ramón Gómez de la Serna. Llegó a Buenos Aires por primera vez, y como él mismo confiesa, permaneció más del tiempo del que corresponde al buen conferenciante. En 1931 volvió a Buenos Aires.

⁵ Guillermo De Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, p. 215

⁶ Jorge Luis Borges en *Ensayo de un diccionario de literatura* de Federico Sainz de Robes, p. 1163

“Ramón, Ramón –le decía entonces Victoria Ocampo–, mírese usted en el espejo. Es usted violentamente, opresivamente español... Crea usted a España a su alrededor”. Y concluía con justeza. “Me parece que verlo en Buenos Aires nos ayudará a precisar los puntos que nos acercan y nos alejan de España”.

Como podemos observar el movimiento ultraísta se manifestó a través de revistas más que de libros, la primera revista que es *Ultra*, aparece en enero de 1921, con un total de 24 números y deja de funcionar en febrero de 1922. *Ultra* se singularizó ante todo por sus cubiertas e intercalaciones en el texto y las simples letras del título repartidas en la parte superior e inferior y por su formato de espejo de tres lunas, desplegable en seis páginas.

Ultra fue una revista casi exclusivamente mantenida con colaboraciones poéticas, éstas eran “amenizadas” por “entrefilets” y finales de página polémicos y humorísticos. Los nombres que más habrían de colaborar fueron: Cansinos-Asséns y Gómez de la Serna, que eran los que “accedían” a expresarse en prosa, emergiendo de la abundancia poética, junto con los textos de Antonio M. Cubero y con otros de Jorge Luis Borges. Después poesías de J. Rivas Panedas, Gerardo Diego, Pedro Garfías, Tomas Luque, etc.

Posteriormente se tiene registrada otra revista del movimiento ultraísta, *Horizonte*, algo tardía (sus cuatro únicos números salieron entre 1922 y finales de 1923), puesto que el grupo inicial había perdido unión. En cambio, por otra parte, Pedro Garfías y J. Rivas Panedas, que figuraban como directores, solicitaron a colaboradores de otras generaciones, impulsados quizá no tanto por el afán de ensanchar el círculo primitivo como de disolverlo en el desarrollo que se anunciaba con bases más sólidas.

Ahora, por lo regular se habla de la poesía ultraísta y no de los poetas ultraístas, ya que lo esencial de esta corriente reside en las muestras, fragmentarias o en la perspectiva de su conjunto, y no en el valor individual de cada poeta muy relativo por cuanto ninguno de ellos llegó a alcanzar plena y definida expresión, al no perseverar en la modalidad inicial, al trocar ésta por otras menos audaces, o, más expeditivamente, al renunciar del todo al género poético y también por su naturaleza ya que como ya había mencionado las fuentes más numerosas se encontraran en las colecciones de las revistas ultraístas antes

mencionadas, mejor que en los libros sueltos de cada autor, ya que estos últimos son escasos.

Entonces, en efecto, una de las características principales y limitantes del ultraísmo fue el hecho de manifestarse más que nada en hojas sueltas, que son, rápidamente olvidadas, de revistas rigurosamente minoritarias, sin alcanzar su desarrollo en libros, cuyas páginas que aunque también amarillean, perduran seguramente más tanto en el recuerdo como físicamente. Incluso apenas es posible reunir una docena de bibliografía ultraísta escrita a través de los libros. Cronológicamente mencionados se reducen a los siguientes: *Imagen* (1922), de Gerardo Diego; *Hélices* (1923), de Guillermo de Torre; *La Rueda de Color* (1923), de Rogelio Buendía; los *Poemas Póstumos* (1924), de José de Ciria y Escalante; *Manual de Espumas* (1924), de Gerardo Diego; *La Sombrilla Japonesa* (1924), de Isaac del Vando Villar; *Surco y Estrella* (1925), de Juan Gutiérrez Gilli; *El Ala del Sur* (1926), de Pedro Garfias; *Sed y Urbe* (1928), de César M. Arconada. Además podrían añadirse otros libros que su aparición editorial se dio posterior al auge del movimiento y que sin embargo son obras importantes de este género, se encuentran por ejemplo los de Adriano del Valle, *Primavera Portátil* (1934), que comprende poemas entre 1920 y 1923, y *Los Gozos del Río* (1924); *Talismán de Distancias* (1934), de César A. Cornet; *Metamorfosis* (1921), de Joaquín Edwards; *Limbo* (1951), de Gerardo Diego y *Los Versos Viejos* (1960) de Francisco Vighi.

Entonces recordemos que todos los escritores sea en libros o revistas hicieron hincapié en dos puntos principales: introducción de temas nuevos y utilización de un estilo metafórico. Con estos propósitos hay diversas muestras que se integran en un mismo poema. Por ejemplo de la naturaleza aparecían metamorfoscados, transformando sus elementos y atribuciones, con el deseo de dar una visión fresca del mundo. Así en estas líneas de Eugenio Montes:

*El día redondo se esconde en mi bolsillo
Ningún arpista pulsa la lluvia. Los recuerdos
que caen de los árboles y las horas
ahorcadas trémulas en el aire.*

O en esta visión marina de Jorge Luis Borges:

He pulsado el violín de un horizonte

El viento esculpe el oleaje
la neblina sosiega los ponientes
la noche rueda como un pájaro herido
En mis manos
 el mar
 viene a apagarse

La media luna se ha enroscado a un mástil.

En otros casos lo que prevalece es el tono lírico humorístico: el mundo captado en sus esguinces burlones. Cualquier visión normal es inmediatamente corregida por un toque de humor, creándose contrastes caricaturescos. Los versos primerizos de Gerardo Diego traducen adecuadamente dicha manera.

Sobre la muchedumbre
 las ventanas vuelan
y la luna esta noche
 no reparte esquelas

Como si fuesen serpentinas
voy desenrollando las callejas antiguas
Un farol apostado
me pedía limosna con la mano
La cola de la taquilla es un tren detenido.

Asimismo se encuentran versos como los de esta visión de un domingo pueblerino por Pedro Garfías:

Los campanarios/ con las olas abiertas/ bajo
el cielo combado/.../ Coplas anidadas en
los árboles/ Las veinticuatro horas cogidas

de la mano bailan en medio de la plaza.

Otros donde sobre un bastidor de motivos tradicionales se imprimen hebras del mundo moderno. Por ejemplo, en *Mañana*, de Jorge Luis Borges:

*Las banderas cantan sus colores
y el viento es una vara de bambú en las manos
El mundo crece como un árbol claro
Ebrio como una hélice
el sol toca diana sobre las azoteas
el sol con sus espuelas desgarró los espejos.⁷*

Entonces como la única fuerza capaz de generar poesía, el ultraísmo se manifestó como un culto de la imagen, el gusto igualmente significativo por el juego verbal, un espíritu que se negó a lo patético e igualmente a lo heroico, se manifestó un gran deseo de recuperar los temas que son aparentemente prosaicos y de exaltar los elementos y características de la nueva civilización; cada poema ultraísta pretendió ser un calidoscopio de imágenes, despreocupándose quizá por la coherencia e intensidad de la visión creadora y teniendo una excesiva intención de metaforizar.

Cabe resaltar que en el movimiento ultraísta, Borges fue el típico escritor del grupo y por la calidad y cantidad de su obra, el más importante. Por esas razones y por su interés, a través de los años, en teorizar sobre su generación, es Borges el eje obligado de toda concepción sobre el ultraísmo. Su disputa de escritor, trascendiendo los problemas de esta escuela, transcurre entre la poesía lírica y la poesía épica; o sea que en el fondo de su travesía hay una lucha de géneros literarios, seguida por una lucha interna en su constitución anímica.

Según la tradicional división del espíritu humano en tres compartimientos: voluntad, sentimiento y representación, y distinguiendo dentro de la representación dos sectores—pensamiento y fantasía—, cuatro caminos podemos percatar en su carrera literaria:

⁷ Guillermo De Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia II*, pp. 234-235.

El rumbo voluntario consiste en el caudillaje ultraísta que se le vio asumir desde 1921. Ésta fue cuestión de su voluntad, para imponer, por todos los medios al alcance de la política literaria, determinada concepción de la poesía. Voluntad que se manifestó de tres maneras: la teoría y polémica de las doctrinas ultraístas, la publicación de sus libros de poesía y el influjo personal sobre sus contemporáneos.

El segundo rumbo que se da por el sentimiento: es la poesía lírica, y coincide, en el tiempo, con su tarea de conductor literario: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1926) y *Cuaderno San Martín* (1929). Ningún libro nuevo desde el último de este libro. Pero los poemas posteriores que incluyen las ediciones completas de sus versos y en *El Hacedor*, demuestran que su sentimiento no quedó aniquilado, sino sólo relegado por otras fuerzas que determinaron su trayectoria de escritor.

En 1925, con *Inquisiciones*, se inicia el tercer rumbo, que salta del sentimiento a la representación; dentro de ella elige el pensamiento. Es la etapa ensayística, que comprende además: *El tamaño de mi esperanza* (1926); *El idioma de los argentinos*, de 1928; *Evaristo Carriego*, de 1930; A partir de la reconstrucción de hechos entre históricos y legendarios, Borges va dando más y más cabida a su fantasía, hasta llegar al pleno cuento.

El rumbo lírico y ensayístico, superpuestos en el período 1920 - 1930, reducidos al último entre este año y 1935, muestran a un Borges atraído por dos situaciones. La solución para esta dualidad se llama ficción, en un vasto sentido que uniría la epopeya con el cuento policial. En 1941 Borges publica su primera obra exclusivamente narrativa: *El jardín de senderos que se bifurcan*. En 1942 el primer libro del subgénero policial que su intelecto debía lógicamente amar: *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, seguidos en 1946 por *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte*, todos ellos en colaboración con su gran amigo Adolfo Bioy Casares --a quien recomienda algunos autores ultraístas, modernistas y gauchistas que influirán de manera importante en el estilo de sus obras--, los dos primeros bajo el seudónimo de H Bustos Domecq y el tercero bajo el de B. Suárez Lynch. En 1943, *Ficciones*; en 1949, *El Aleph*.

De 1940 en adelante, pues, la cuarta etapa de Borges. En ella encuentran satisfacción : su fantasía, en la invención de historias; su pensamiento, desarrollado esa invención sobre

estructuras ideales; su sentimiento, en repentinos y breves nudos de amor que iluminan ciertas páginas de sus cuentos; su voluntad, inviviendo los impulsos y pasiones que mueven a sus personajes.

César Fernández en su libro *La realidad y los papeles* expresa que:

Dos son las fuentes de toda creación literaria: la experiencia y la fantasía. Borges cree que el arte es, ante todo, imaginación. Su vida es el cumplimiento de esta creencia. Dándole más fantasía que experiencia, la existencia lo ha conducido también hacia la narrativa y no hacia la lírica. En esta traslación, la índole espiritual de Borges lo mantuvo siempre dentro de la poesía. Un poco más afuera de ella, encontró albergue en el ensayo; partiendo de él, trata a veces de llegar a la filosofía. Pero no lo logra: en su espíritu hay un poeta invencible, por lo menos invencible a manos del filósofo contra quien debe luchar. De esta relación entre el poeta y el filósofo se extrae el promedio Borges, a nivel de la literatura.

2.3 Modernismo

El modernismo, con su deseo de infinitud temporal y espacial, nace después de 1880, cuando se inicia la era aluvial en la Argentina, y la inmigración hace del país un conglomerado de todos los lugares del mundo.

César Fernández señala que:

El más remoto punto de partida del modernismo, considerado como global fenómeno latinoamericano, suele fijarse en 1882, fecha de publicación de *Ismaelillo* del cubano José Martí. En ese momento comienzan los dos periodos de actuación que Henríquez Ureña asigna al movimiento: el primero se va a desarrollar al norte del Ecuador entre 1882 y 1896, y reconoce como dirigentes a Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva y Darío. El segundo arranca de 1896, tiene su epicentro en el Plata, admite como único y supremo jefe al nicaragüense Rubén Darío y fenece hacia 1920; sus figuras mayores son el argentino Leopoldo Lugones, junto con Herrera y Reissig, Magallanes Moure, Jaimes Freyre, Chocano y Nervo.⁸

La crítica en un principio señalaba a Rubén Darío como quien trajo el modernismo a América, sin embargo, creo que, Rubén Darío fue solamente el sembrador más ruidoso del modernismo francés. En España y en América por la fecha en que fueron publicados los escritos ya se conocían, se apreciaban y se seguían las relaciones modernistas cuando aún Rubén Darío no era sino un poeta tradicionalista ya que en América, González Prada, Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, José Martí, Díaz Mirón, Julián del Casal y otros autores ya se consideraban modernistas cuando aún Rubén Darío se esforzaba por serlo.

Habría que mencionar que el acierto de Rubén Darío fue el atrevimiento con que se lanzó a la novedad, ya que se jugó todo, por así decirlo, a una sola carta. En 1896 -- publicación y éxito de *Prosas profanas*-- se encuentra su triunfo rotundo, ruidoso de tan rápido del modernismo en la poesía castellana. Éxito tan absoluto, radical y rico como fugaz ya que en 1905 ya había quedado exhausto; y sin vigencia muy poco después.

Los grandes personajes del modernismo, sólo pueden ser definidos por la unidad de su propia individualidad y ésta se caracterizo por la afirmación de la propia individualidad

⁸ César Fernández Moreno. *La realidad y los papeles*. p. 49.

del poeta por tres vías: subjetivismo extremo, ansia de libertad ilimitada, propósito de innovación y singularidad.

Podríamos definir modernismo como una nueva revolución literaria y espiritual. Generalizando más, no fue únicamente *una tendencia*, sino *una inclinación general*. Alcanzó todos los ámbitos: la política, los estudios universitarios, la pintura y la escultura, la música y la arquitectura. Artistas y espectadores creyeron que el modernismo era un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza. Como cruzados de un ideal, los modernistas emprendieron rescatar dicha belleza, que la burguesa literaria de fin de siglo había encerrado bajo siete estados de tierra.

¡Revisar! ¡Destruir! Eran las primeras declaraciones del modernismo; eternos credos de todas las revoluciones. El modernismo encontró frente a su espíritu nada más que ruinas y adversidades. Su ansia de libertad ilimitada, su extremado subjetivismo, sus intentos renovadores, su intención de singularidad, tuvieron inmediatamente que hacer crisis en su propio interés y proponer las tres principales características que traía: *exquisitez conceptuosa de pensamiento, libertad en la expresión y cuidado en las formas*.

Hay que mencionar y afirmar que el modernismo fue un movimiento revolucionario y no constructivo. Seguramente su valor estuvo en haber llevado al espíritu y a la sensibilidad de cada artista la oportunidad del más descarado subjetivismo; en haber hecho de la obra artística de cada escritor una unidad. Por tanto, no cabe identificar el modernismo con ninguna de las modas y de los modos literarios que en él prevalecieron, ni aplicar su nombre a un tipo de literatura caracterizado por ciertas formas y espiritualidades individuales.

El modernismo fue, ante todo, una oportunidad brindada a cada escritor para, al notarse sin las dificultades ni las razones de un orden y de una tendencia – abolidas todas las tendencias y los órdenes todos -, poder entregarse deseo y manifestarse en su esencial capricho.

Y aún cabe pensar más: Ni se puede hablar de modernismo, que ya alude a cierto orden establecido, sino de *modernistas*, ya que estos, relacionados únicamente por el afán de

concluir una situación estética agotada y de patentizar la individualidad, se oponen en todo lo demás, y por lo tanto no se producen por *normas*, sino por *sugestiones*.

Entonces, en el modernismo, hay libertad absoluta, apasionamiento por el colorido de la palabra, de la frase. Se valoró cada palabra, a la que se hacía resaltar en cada una de sus posibilidades fonéticas. Se intentó consagrar lo raro y lo estrambótico. Cierta teatralismo, en el que las intenciones quedaron, en ocasiones, confusas, de modo que cada lector o cada espectador pueda y sepa encontrar diferentes sugestiones. Se manifestó como un estilo ingenioso, complicado y lleno de refinamientos, es el modernismo. Y también los excesos de la palabra en los límites posibles del lenguaje. Porque lo que buscó el modernismo, en resumidas cuentas, es sacar a la idea lo más prodigioso que tiene en una forma lo más extraña y exótica. Henríquez Ureña caracteriza al modernismo por la concepción de una literatura pura, sin lazos con la vida pública; la ampliación lujosa del vocabulario poético; la simplificación de la sintaxis; la riquísima innovación en metros y formas.

Por otra parte, Octavio Paz definió al modernismo de la siguiente manera:

Reforma verbal, el modernismo fue una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Sus poetas enriquecieron el idioma con acarreo del francés y el inglés; abusaron de arcaísmos y neologismos; y fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación. Por otra parte, se olvida con frecuencia que en los poemas modernistas aparece un gran número de americanismos e indigenismos. Su cosmopolitismo no excluía ni las conquistas de la novela naturalista francesa ni las formas lingüísticas americanas. Una parte del léxico modernista ha envejecido como han envejecido los muebles y objetos del *art nouveau*: el resto ha entrado en la corriente del habla. No atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad y evitaron las inversiones latinizantes y el énfasis. Fueron exagerados, no hinchados; muchas veces fueron cursis, nunca tiesos. A pesar de sus cisnes y góndolas, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestarse admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético.⁹

Creo que dentro del modernismo pueden apreciarse dos etapas importantes: en la primera, se expresa el culto preciosista de la forma que favorece el desarrollo de una voluntad de estilo y culmina en un refinamiento artificioso y en inevitable armaneramiento.

⁹ Octavio Paz en *América latina en su literatura*, de César Fernández Moreno, p.286.

Se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas caducadas; se hacen habilidades con los colores y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la grandeza de la forma. No es que los modernistas desecharan del todo otros motivos de inspiración más honda: las torturas del alma encontraron siempre repercusiones intensas en esa literatura; y en cuanto a los temas americanos, raro era el poeta o escritor modernista que los echara totalmente en olvido; pero un ansia de refinamiento a veces degeneraba en superficialidad, era lo que parecía dar la tónica del movimiento.

En la segunda etapa, se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin desertar por ello su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte.

En el modernismo, cuyas características, aparición y primeras manifestaciones se han señalado, aparecen libros tan reveladores como *Castalía bárbara*, de Jaimes Freyre; *Los crepúsculos del jardín*, *Lunario sentimental* y *odas seculares*, de Lugones; *Perlas negras* y otros poemarios, de Nervo; *Ingenuas*, de G. Urbina; *Pascuas del tiempo* y *Los éxtasis de las montañas*, de Herrera y Reissig; todo ello lo más representativo, encabezado por cuatro obras del nicaragüense Rubén Darío: *Prosas profanas* (1896), *Cantos de vida y esperanza* (1905), *Canto errante* (1907) y *Poema de otoño* (1910). No hace falta decir más para comprobar que a esos tres lustros está vinculado el triunfo del modernismo. Y esto no sólo en América, sino también en España.

Asimismo, Leopoldo Lugones fue seguramente uno de los representantes más importantes del modernismo y el personaje que más influyó en algunos escritores entre los que se encuentra el escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Lugones nacido en Córdoba, donde empezó practicando el periodismo, aparece en Buenos Aires a finales del siglo y se hace oír con *Las montañas de oro* (1897). Y no cesa de publicar libros en verso y prosa hasta

su muerte en 1938. Para algunos, es Lugones no sólo el mejor poeta argentino de la época, sino el mejor de todos los tiempos o por lo menos reconoce que es el más rico, el que ha explorado más zonas del sentimiento. Empezó siendo romántico; pasó luego al clasicismo, al modernismo; se incorporó ocasionalmente a las tendencias vanguardistas conforme aparecieron, y, por último, derivó hacia un tipo de poesía sencilla y natural.

En el modernismo cultivó la novela, la didáctica, la estética e incluso la filosofía. Por su dominio del idioma, por la soltura y las libertades con que lo maneja, Lugones ha sido comparado con Quevedo. El verso, con el enunciado de las diversas colecciones poemáticas en que fue apareciendo, toda vez que ellas nos señalan la trayectoria recorrida por el poeta en su constante afán por encontrar nuevos panoramas. Lugones, antes de revelarse como lírico en *Las montañas de oro*, el libro con que los críticos suelen abrir la lista de sus producciones, había publicado ya largo poema de 300 versos, *Los mundos*, escrito en una compilación. A este primer libro siguen otros nueve, entre los que destacan *Los crepúsculos del Jardín* (1905), más parnasiano y con evidente huella de Verlaine; *Lunario sentimental* (1909), funambulesco, pirotécnico, lleno de audacias métricas y expresivas; *Odas seculares* (1910), más personal, de tono heroico, casi doméstico, con aparición del elemento femenino, que hasta entonces sólo había tenido en la obra de Lugones un reflejo erótico; *El libro de los paisajes* (1917), visión directa de la naturaleza Argentina; *Las horas doradas* (1922), rico también en intimidades y matizado de cromatismo otoñal; *Romancero* (1924), tributo a la poesía tradicional, escrito preferentemente en metro octasílabo; *Poemas solariegos* (1928), y *Romances del Río Seco* (1930), con notorio predominio de inspiraciones y motivos nativistas.

Posteriormente, la vinculación más estrecha de Lugones al modernismo está representada por *Los crepúsculos del jardín*. Sus poemas trabajados, miniaturizados a veces con exceso, pulidos y repulidos, especialmente la serie de sonetos titulada “Las doce goces”.

Lugones, además de haber asignado al arte una finalidad concreta de orden cívico y social, penetró en la concepción del llamado “arte por el arte”, o mejor, arte por la belleza. “Todo acaba en tumba sobre la tierra, menos la palabra hermosa”, escribe en cierta ocasión.

Capítulo 3

Adolfo Bioy Casares y sus ideas fantásticas

En los últimos años, la obra de Adolfo Bioy Casares empezó a tener un renacimiento; el reconocimiento comenzó a darse a partir del premio Cervantes que ganó en 1990 y se clarificó mucho más después de su muerte. En primera instancia su nombre aparece ya con frecuencia junto al de otros nombres de grandes escritores de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Incluso editoriales de gran difusión le han prestado atención e interés, publicando y reimprimiendo sus obras, provocando en la crítica especializada un crecimiento en cuanto a la revisión de la cantidad y calidad de sus narraciones fantásticas. Esto ha suscitado una comprensión más sensata de todos los escritos de Bioy en donde el placer del texto es más agradable y sugerente.

Recordar incluso que su gran amistad tanto personal como literaria con Jorge Luis Borges, el hecho de compartir una estética literaria y algunas afinidades teóricas sobre el conocimiento, en general, vinieron a retardar el reconocimiento de las obras de Bioy Casares, ya que al conocer a Borges, éste ya era un escritor de gran renombre, manteniéndose siempre a la sombra de su amigo; sin embargo, Adolfo Bioy Casares fue ganando terreno en el mundo de la literatura alcanzando la cumbre, siendo catalogado como el mejor escritor de literatura fantástica.

Julio Cortázar en su libro *Deshoras* hace incluso un homenaje a Bioy Casares, reconociendo su gran maestría al narrar y admitir que él no podría hacerlo como Bioy. Cortázar en el relato "Diario para un cuento" por medio del narrador reitera su deseo de ser Bioy Casares:

...me gustaría ser Bioy Casares¹, --y agrega-- ...porque siempre lo admiré como escritor porque me gustaría tanto poder escribir sobre Anabel como lo hubiera hecho él si la hubiera conocido y si hubiera escrito un cuento sobre ella. En ese caso Bioy hubiera hablado de Anabel como yo seré incapaz de hacerlo, mostrándola desde cerca y hondo y a la vez guardando esa distancia, ese distanciamiento que decide poner (no puedo pensar que no sea una decisión) entre algunos personajes y el narrador.²

¹ Julio Cortázar, *Deshoras*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 136.

En sus narraciones, muchos de sus cuentos se relacionaron no sólo con su temática, sino con los personajes que son retomados de algún otro cuento, con idéntico nombre y características, y que sin embargo, esto no afecta al desarrollo o entendimiento del cuento en cuestión, ya que en caso de que el lector desconociera alguno de ellos o no lo recordara sería igualmente comprensible. El estilo de Bioy fue sobrio y elegante, el español se ve reflejado adecuadamente en sus diálogos.

La obra de Bioy Casares como creador partió fundamentalmente del sueño, la ciencia y las angustias del ser humano contemporáneos. Le interesó sorprendernos, además de desconcertarnos con el espacio; averiguar el problema de la identidad e individualidad de las personas; la creación o invención de máquinas fantásticas; especular con la transformación del alma o la muerte, así como con los sentidos y el amor de los humanos. Penetró maravillosamente en una realidad más allá de la experiencia cotidiana y así buscó resolver las limitaciones e inquietudes rutinarias de todas nuestras vidas.

3.1 Biografía sintética

Nació en Buenos Aires, el 15 de septiembre de 1914, en el seno de una familia de grandes terratenientes. Alentado por su padre publicó a los quince años su primer libro, una miscelánea titulada *Prólogo*, con la que dio comienzo a una carrera literaria. Durante su adolescencia y los primeros años de su juventud, mientras repartía su tiempo entre el ejercicio de las letras, los estudios universitarios jamás concluidos y los intentos de administrar la hacienda familiar, publicó cinco libros más (tres recopilaciones de cuentos, una novela y otra miscelánea). Por considerarlos, con razón, fracasos literarios, juegos formales pretendidamente vanguardistas que no buscaban más que la sorpresa fácil del lector, Bioy Casares renegó con posterioridad de todos estos libros, situando el auténtico comienzo de su obra en 1940 con la publicación de *La invención de Morel*.

En 1932 conoció a Jorge Luis Borges a quien lo unió desde entonces una entrañable amistad. Entre 1940 y 1977, con los seudónimos H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch o con sus propios nombres, Borges y Bioy publicaron en colaboración cuentos, traducciones, guiones cinematográficos, crónicas y antologías. También con Borges, y con Silvina Ocampo, su mujer desde 1940, Adolfo Bioy Casares definió, su grupo de referencia, en el interior de la revista *Sur*, fundada en la reivindicación de lo que Borges llamó “estética de la inteligencia”, La *Antología de la literatura fantástica* publicada por los tres en 1940 y, en especial, lo escrito por Bioy en su prólogo, pueden leerse como un manifiesto de esa alternativa.

Para no recaer en los excesos cometidos en sus primeros libros, Bioy compone los siguientes a manera de máquinas de relojería y define en ellos las líneas esenciales de su narrativa, lo fundamental de su aporte a la literatura latinoamericana. En las novelas *La invención de Morel* y *Plan de evasión* y en la recopilación de cuentos *La trama celeste*, se lee una doble afirmación: de la literatura como artificio y del artificio como medio privilegiado para interrogar lo real. Contra las estéticas naturalistas y realistas, Bioy afirma el carácter convencional de la literatura, la especificidad de sus técnicas y de los efectos que ellas producen. De acuerdo con una economía narrativa según la cual los elementos del relato valen por su función en la trama, Bioy centra su esfuerzo en estos libros en la construcción rigurosa de los argumentos. Para cumplir con esa exigencia, se sirve de formas narrativas

tomadas de los géneros fantástico y policial. En relación con el primero, la literatura de Bioy se emparenta con la especie llamada "ciencia ficción: las historias propuestas en sus relatos están motivadas por tesis científicas o filosóficas, tesis que son valoradas en esos relatos por sus aspectos estéticos. En cuanto al género policial, Bioy no toma de él por lo general la intriga delictuosa ni la figura del investigador, sino algo más elemental: la trama construida en torno a un misterio que hay que interpretar y que da lugar a una multiplicidad, a veces irreductible, de versiones. A la postulación de mundos paralelos motivada por tesis científicas o filosóficas, se corresponde en estas narraciones la técnica policial de introducir diversos narradores que se superponen en el comentario de un mismo hecho para producir un efecto de incertidumbre de vacilación, que atrae al lector, la sospecha acerca de la verdad o la falsedad de toda interpretación en la que se vislumbra el vacío esencial en el que se sostienen nuestras certidumbres. Las máquinas literarias construidas por Bioy Casares no se contentan con exhibir su ser de artificio: el poder de esas ficciones se ejerce en una experiencia inédita de la realidad, una experiencia heterogénea en relación con los saberes convenidos, en la que se hace sensible lo extraño de la realidad, lo extraño de lo que nos es familiar: la unidad del tiempo y del espacio, la identidad de la persona.

El punto más alto en el desarrollo de esta narrativa inventada por Bioy Casares lo encontramos en la novela *El sueño de los héroes* (1954), que es a la vez un punto de consumación y de desvío. A partir de los cuentos de *Historia prodigiosa* (1956) y hasta *Una muñeca rusa* (1991), pasando por tres novelas (*Diario de la guerra del cerdo*, de 1969; *Dormir al sol*, de 1973 y *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, de 1983), los cuentos reunidos en *El lado de la sombra* (1962), *El gran Serafín* (1967), *El héroe de las mujeres* (1978) y los que forman parte, junto con fragmentos de naturaleza variada, de la miscelánea *Guirnalda con amores* (1959), a lo largo de más de tres décadas, la literatura de Bioy Casares "describe una parábola que parece gobernada por un ideal de austeridad" (Pezzoni, 273). En todos estos libros, con mayor o menor intensidad, según sea el caso, se observa una tendencia a reducir los componentes de la ficción a sus cualidades más esenciales. Tal como ya ocurría en *El sueño de los héroes*, el ambiente en el que transcurren las historias suele ser el más familiar: los barrios de la ciudad de Buenos Aires a zonas de sus suburbios. El juego de múltiples voces narrativas de las primeras narraciones deja su lugar ahora a una única voz. Desaparecen las citas explícitas o veladas a libros y autores reales o imaginarios; otro tanto

ocurre con los gestos de autorreferencia por los cuales las narraciones señalaban su ser de artificio. El diálogo se hace más frecuente, convirtiéndose en uno de los procedimientos fundamentales para “naturalizar” la construcción de los personajes. El tono narrativo se vuelve más terso, más ameno; el estilo más “transparente”. Un dispositivo de técnicas literarias no menos complejo que el de las primeras ficciones pero que borra todas las huellas de su acción, produce un tono semejante al del discurso oral, un tono de conversación que evita, entre el lector y lo que se le cuenta, cualquier vestigio de solemnidad o de pedantería. El tema de las historias sigue siendo el amor, sus dificultades, sus imposibilidades, pero no siempre en el horizonte de lo fantástico, sino, por lo común, en el interior de la más vulgar cotidianeidad. Esas historias amorosas suelen ser aventuras galantes frustradas, referidas por un narrador que oscila entre la piedad y la ironía.

Como De Quincey, Chesterton y Bernard Shaw y como los escritores argentinos Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, entre otros a quienes leyó desde su adolescencia, Bioy Casares encuentra en el humor, la ironía y la parodia, los recursos justos para impedir la cristalización en el sentimentalismo o para aligerar la narración cuando el tono se vuelve demasiado sombrío o patético. Más que a las situaciones contadas, el humor está ligado al discurso de los personajes y de los narradores. Bioy Casares demostró ser un brillante parodista de los estereotipos discursivos de cualquier procedencia. Lo demostró en sus cuentos y novelas y también en su *Breve diccionario del argentino exquisito* (1971), en el que presenta una lista de palabras deformadas por un uso pretencioso que se supone refinado.

Además de cuentos, novelas y misceláneas, Bioy Casares escribió una serie de ensayos, reunidos en *La otra aventura* (1968), que dan vida a la obra de otros autores explicando las razones por las que esas obras atraen su lectura, y una *Memoria sobre la pampa y los gauchos* (1970), fundada en su experiencia directa del campo y su gente.

Durante mucho tiempo, ensombrecido por la figura gigantesca de Borges, Bioy Casares fue considerado un escritor menor. Los críticos de izquierda en particular, restaron valor a su obra, a la que consideraban una manifestación de la ideología conservadora de un sector de la intelectualidad Argentina, por suponerla escrita de espaldas a la realidad, a las contingencias de la historia. Acompañando un movimiento de consagración cada vez

más firme, del que dan testimonio las continuas traducciones a más de diez idiomas, las adaptaciones para el cine y la televisión de varios de sus relatos y la obtención, en 1990, del prestigioso Premio Cervantes, otorgado al mejor escritor vivo de lengua española; acompañando este movimiento que lo ha convertido en un clásico de la literatura contemporánea, el juicio de la crítica sobre la obra de Bioy Casares es hoy unánimemente favorable. Como para sus pares, que lo reconocen un maestro en el arte de narrar, es indudable para los críticos el valor de una obra como la de Adolfo Bioy Casares, una obra fundada en la “cortesía” hacia el lector y en la exploración de lo “irreal”, de lo que lo real desconoce de sí mismo. Bioy Casares murió el 8 de marzo de 1999.

3.2 Lo humano

En las narraciones de Adolfo Bioy Casares se encuentran por lo regular dos tipos de personajes, en primer lugar los personajes que son muy extraños y aquellos que siendo normales, que por lo regular son los narradores-testigos que logran la aprobación del lector, tienen igualmente experiencias de gran singularidad o van a atestiguar o juzgar los hechos ajenos con un considerable respaldo racionalista.

Hay que poner en claro que los personajes son siempre adultos y solamente hay uno o dos niños, como el que se encuentra en "Un león en el bosque de Palermo", y las pocas ocasiones en que aparecen niños es con el fin de darle sólo la dimensión histórica a un personaje adulto, tal como aparece en "Los afanes" o en "La trama celeste".

En las narraciones se encuentran, entre otros personajes, brujos o aprendices de brujos, tal como Flora en "La sierva ajena", Helena Krig en "Moscas y arañas", Serafin Taboada en "El sueño de los héroes" o Regina en "Lo desconocido atrae a la juventud".

Seudocientíficos o científicos que son discriminados o marginados, médicos, biólogos o físicos como Heladio Heller en "Los afanes", el profesor Haeckel en "Historia desafortunada", médicos y enfermeras en "Otra esperanza", el doctor Sepulveda en "El relojero de Fausto", Scotto en "Una puerta se abre" o el doctor Guibert en "Bajo el agua".

Sin embargo, en los relatos igualmente hay personas comunes que van a tener experiencias que son difícilmente explicables como Aldo Martelli en "Bajo el agua", Rugeroni en "La rata o una llave para la conducta", Olinden en "El relojero de Fausto", Almeyda en "Una puerta se abre", Luis Coria en "Lo desconocido atrae a la juventud", Correa en "De la forma del mundo" y en algunos otros relatos como "Encuentro en Rauch", "Una muñeca Rusa", "Otra esperanza", "El atajo", "En memoria de Paulina", "La trama celeste".

Con esto podemos decir que la relación de los personajes extraños con el narrador-protagonista y por lo tanto con el lector, va a traer como consecuencia que se dé el juego fantástico ya que pseudocientíficos o brujos con sus "inventos" o "hechicerías" van a

provocar la duda o vacilación en cuanto a los hechos acontecidos durante el relato. Bioy hace que los personajes extraños provoquen en el protagonista experiencias de gran singularidad y con esto los coloca en un lugar en el cual el acontecimiento se manifieste entre dos polos: lo sobrenatural y lo extraño.

3.3 Quasi humanos

La presencia de seres Quasi humanos se encuentra en algunos relatos de Bioy Casares, en “Mascaras venecianas” se manifiesta la posibilidad de la clonación humana, verificando con esto el gusto de Bioy por el uso del doble:

Massey había recuperado el aplomo. En tono de lo más tranquilo se puso a dar explicaciones horribles, que yo no quería oír y que en la debilidad de mi convalecencia entendí apenas. Habló de los llamados hijos carbónicos, o clones, o dobles. Dijo que Daniela, en colaboración con Leclerc, había desarrollado de una célula suya –creo que empleó la palabra célula pero no puedo afirmarlo –hijas idénticas a ella. Ahora pienso que tal vez fuera una sola –bastaba una, para la pesadilla que Massey me comunicaba –y que logró acelerar el crecimiento con tal intensidad que en menos de diez años la convirtió en una espléndida mujer de diecisiete o dieciocho.³

En el relato “El calamar opta por su tinta,” un extraterrestre comienza a cambiar la vida de los habitantes de un pequeño y tranquilo pueblo pampeano hasta el grado que la estupidez humana interfiere:

-Dijo padrino que la visita dijo que vino de su planeta en un vehículo especialmente fabricado a puro pulmón, porque por allá escasea el material adecuado y que es fruto de años de investigación y trabajo. Que vino como amigo y como liberador, y que pedía el pleno apoyo de padrino para llevar adelante un plan para salvar al mundo. Dijo padrino que la entrevista con la visita tuvo lugar esta tarde...⁴

En “Muñeca rusa”, el narrador cuenta la historia de su amigo Maceira quien en busca de volverse rico se involucra con Chantal que es hija de un gran industrial y que ésta, sin embargo, pertenece a una comunidad ecologista que emprende una demanda contra su propio padre. En la revisión que tiene que realizar al lago Le Bourget para comprender que se encuentra contaminado con los desechos de la industria y a la cual Maceira se ofrece para ir al fondo del lago junto con un zoólogo, un botánico y el padre de Chantal, y en el fondo del lago sucede lo siguiente:

³ Adolfo Bioy Casares, “Máscaras venecianas” en *La invención y la trama*, p. 425.

⁴ Adolfo Bioy Casares, “El calamar opta por su tinta” en *La invención y la trama*, pp. 559-560.

El descenso fue largo, según Maceira, y al menos para él alarmante. Le llegaban de pronto, sin que supiera de dónde, sonidos que le recordaban los del agua que se va por un desagüe. Dos o tres veces, 'por nervios nomás', estuvo a punto de tirar la cuerda. Se preguntó si en algún momento llegaría al fondo y si tendría fondo ese lago.

Por fin sintió bajo los pies un lecho de barro y hojas. Miró hacia adelante y pudo ver al grupo de los demás que avanzaba hacia la boca, en forma de arco, de un túnel vegetal, oscuro en el centro y formado por enormes plantas azules, de hojas carnosas, que se entrelazaban arriba. 'Si van a meterse ahí son muy valientes', pensó Maceira. Aquello era una verdadera boca de lobo: una superficie oscura, la boca de lobo propiamente dicha, rodeada de plantas que parecían víboras. Víboras no: boas. Para no ser menos que los otros quiso avanzar, pero debió de paralizarlo la desconfianza, porque no dio un paso. Cuando me refirió esto Maceira dijo: 'Del Pollo Maceira se habrá dicho de todo, pero no que es cobarde. Ahora quiero aclarar: una cosa es la vida corriente y otra estar en el fondo del lago Le Bourget'.

Cuando por fin iba a dar el paso, aparecieron dos luces de un azul amarillento, en la mitad superior de la boca del túnel. Creyó que eran faros para la niebla. Faros de forma ovalada, como los ojos de un gato enorme. De pronto advirtió, no sin preocupación, que los faros se movían, avanzaban, con extrema lentitud. Tuvo tiempo de imaginar algo inverosímil: un camión 'jallá en el fondo del lago!' que de repente iba a acelerar para atropellarlo. Él se mantenía listo y, en su momento, se haría a un lado y tiraría dos veces de la cuerda. Tuvo tiempo, también, de ver cómo se deslizaba hacia afuera del túnel un larguísimo animal, una enorme oruga azul, con ojos de gato; una enorme oruga que diligentemente, pero sin apuro, devoraba uno después de otro, al señor Cazalis, al zoólogo, al botánico. Quizá porque los hechos ocurrieron en silencio le dejaron un recuerdo que no le parecía del todo real...⁵

En "Bajo el agua" igualmente el protagonista-narrador relata la transformación de un ser humano en salmón, esto a través de un invento del doctor Guibert que hace ver que a través de injertar glándulas de este animal en seres humanos se puede conseguir el rejuvenecimiento. En el relato se narra la transformación que tiene Randazzo, que es el ser humano en cual se practica el invento:

...le injertaron a Randazzo cuatro glándulas, porque el cuerpo humano es mayor que el del salmón. No hubo rechazo. Se recuperó en hombre y tan bien lo encontraron tío y sobrina que muy pronto creyeron descubrir síntomas de un incipiente rejuvenecimiento. Se presentaron, sin embargo, a los pocos días, una complicación respiratoria y una suerte de irritación en la piel.

⁵ Adolfo Bioy Casares, "Una muñeca rusa" en *Obras completas: cuentos II*, pp. 466-467.

Randazzo tuvo ahogos repetidos, crecientes. Guibert le sacó una radiografía de tórax que mostró los pulmones seriamente disminuidos. A pesar de los remedios vasodilatadores, la afección se agravaba. En cuanto a la piel, lo que hubo fueron escamaciones.

A los pocos días, en una segunda radiografía los pulmones parecieron marchitos. Flora creyó ver la aparición de otros nuevos. Esto reavivó sus esperanzas, pero Randazzo tuvo un principio de asfixia. El doctor Guibert actuó. Ante los ojos espantados de Flora y sin decir palabra, lo llevó hasta el borde del lago, le dio un empujón y ya en el agua, lo tomó de la cabeza y lo mantuvo sumergido. Flora trató de rescatar a su amante, pero sorprendida vio que nadaba bajo el agua. Lo que ella había tomado por nuevos pulmones eran branquias...⁶

En los relatos de Bioy Casares como podemos observar los seres Quasi humanos van a aparecer de repente en el mundo de los protagonistas–narradores, en el momento menos esperado, se mostraran ante hechos totalmente lógicos para corromper lo racional en el protagonista, y envolverlo en el acontecimiento dado, de tal forma que, Bioy Casares juega por lo tanto con la semántica del texto para llevar al lector a pistas o explicaciones falsas o dudosas y lograr con esto la lectura fantástica.

⁶ Adolfo Bioy Casares, "Bajo el agua" en *Obras completas: cuentos II*, pp. 537-538.

3.4 Lo bestial

Desde que era chico su mamá le contaba historias de animales y liebres. En los relatos de Bioy Casares, los animales que son menos numerosos que los seres humanos, se presentan como seres que los humanos ven en algunos casos con curiosidad y en otras circunstancias son abandonados. Si los animales aparecen como salvajes, se instalan en el ámbito de los seres humanos con misterio, causando inquietud e incluso temor; por otro lado, si son animales domésticos se presentan sometidos por los seres humanos, sin respeto ni piedad alguna. Tanto los animales salvajes como domésticos, por ley en los relatos suelen ser diabolizados.

Se van a presentar por una parte, los felinos fantasmales y enigmáticos, feroces e intimidadores y, por otro lado, los animales domésticos –perros, palomas-- que son objeto de atroces y extraños experimentos biológicos o científicos que les son practicados por los seres humanos.

El protagonista de “Los afanes”, Eduardo Heller, es un científico que, siendo joven, trató de “mejorar” palomas mensajeras, injertándoles piedras de galena en el cerebro; ya adulto, con el fin de conseguir la inmortalidad, continúa con sus experimentos en el garage de su casa, y, sobre el propio viejo perro Marconi, cuya alma trata de salvar inscribiéndola en un bastidor:

...!Heller acaba de cumplir doce o trece años, cuando intentó una modificación en la estructura de las palomas mensajeras. Les abrió el cráneo para perfeccionándolas con el aditamento de piedras de galena por la que los animales recibirían órdenes enviadas con un transmisor. Nunca olvidare aquellas pobres palomas, que un rato revolotearon pesadamente por el sombrío sótano de la casa.⁷

Hay también en “La trama celeste”, un recuerdo de la infancia del capitán Irineo Morris, quien igualmente se dedicaba a idénticos injertos en palomas mensajeras: “...Por los patios andaba Irineo; cazaba pájaros y ratas, y con un cortaplumas, un hilo y una aguja, combinaba cadáveres heterogéneos; el viejo Morris decía que Irineo iba a ser médico...”⁸

⁷ Adolfo Bioy Casares, “Los afanes” en *El lado de la sombra*, p. 195.

⁸ Adolfo Bioy Casares, “La trama celeste” en *La invención y la trama*, p. 89.

Estos experimentos biológicos se pueden remitir a su novela *La invención de Morel*, donde el protagonista practica operaciones quirúrgicas sobre animales: "...Estuve trabajando, lastimándome infinitos días, para hacer una trampa; cuando funcionó pude comer pájaros sangrientos y dulces..."⁹

En cuanto al tema de las cirugías sobre animales aparece en "De los reyes futuros", sobre focas. En este relato un estudiante de biología, se encierra con la mujer a la cual ama y la esclaviza patológicamente, como a las mismas focas y dedica su vida a un intento que va a ser frustrado: quiere transformar genéticamente a un grupo de focas que se encuentran aisladas cambiando sus hábitos en un proceso más acelerado que el que la naturaleza realizaría en millones de años, partiendo del conocimiento de la teoría evolucionista de Darwin.

En *Dormir al sol*, Bioy relata la acción en un barrio porteño donde vive Lucio Bordenave con su mujer, la cual está internada en un Instituto Frenopático que se encuentra a cargo del doctor Reger Samaniego. Este cirujano hace operaciones mixtas de perros y personas para tratar de conseguir cambios de conducta, además de curar enfermedades psíquicas:

...Mientras buscaba a la noche procedimientos para conciliar el sueño, de día, buscaba procedimientos para curar el alma.

Me sentí muy inteligente cuando observé:

-- Se le ocurrió vincular una cosa y otra.

-- Claro --contestó--. Buscaba una cura de reposo, y de algún modo intuí que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad.

-- Ahora sí que no entiendo --le dije.

No se enoja. Me iba tan bien que temí que esa conversación desembocara en algo terrible.

(...)

-- ¿Qué hicieron con su alma?

-- Yo creo que usted adivinó, señor Bordenave. La traspasamos a una perra de caza, de pelaje azulado, que elegimos por ser de índole tranquila, y mantuvimos el cuerpo a baja temperatura.¹⁰

⁹ Adolfo Bioy Casares, "La invención de Morel" en *La invención y la trama*, p.32.

¹⁰ Adolfo Bioy Casares, "Dormir al sol" en *La invención y la trama*, pp. 543-545.

En cuanto a los felinos que integran las obras de Bioy Casares vemos en “El lado de la sombra” al protagonista Veblen que tiene una gata que extraordinariamente ha regresado a sus manos, después de haberla perdido en un incendio en la ciudad de Evian, con su dueña, Leda. La gata de nombre *Laviana*, tal vez diabolizada, es la misma Leda, en el relato el narrador-testigo, que encuentra a Veblen por casualidad a la salida del cinematógrafo, donde ha visto el filme llamado *El gran juego*. En esta película se hacen ver los mundos paralelos –cine versus realidad, gata versus mujer-- se reconcilian a través de la magia. En el cuento la posibilidad fantástica del “eterno retorno” figura como la óptica, la más increíble, sin embargo detrás de ella se da la posibilidad realista ya que Veblen padece de alucinaciones, además de ser alcohólico:

...A la vuelta de los años, el último febrero, tras el incendio de un caserón conocido en el barrio por el Medio mundo, apareció la gata *Laviana*.

>>Para ti un gato será igual a otro. No entiendes de gatos. El que entiende de una materia sabe mirarla. El médico sabe mirar al enfermo, el mecánico sabe mirar la máquina. Será un poco absurdo pero yo sé mirar un gato. Por eso te aclaro que esta gata es *Laviana*, no un animal parecida.

>>No te afanes en cálculos para determinar la edad de la gata que, salvada del incendio de Evian, habría llegado quién sabe cómo, después de otro incendio, a este cafetín africano. Yo medité la cuestión, porque esa *Laviana* sería vieja y esta (lo comprobaras en cuanto la mires la boca) es una gata joven, de dos años y medio: justamente la edad que alcanzó en la época de Evian. No concluyas que son dos gatas distintas. La de acá es *Laviana*, te lo digo yo, que experimente primero con *Leto*. Entre la cosa misma y la parecida hay una diferencia enorme. Si pides una explicación, te recuerdo el eterno retorno de que hablan Nietzsche y otros...¹¹

Ahora bien en el relato “El héroe de las mujeres” se encuentra un tigre salvaje que en una noche en la tapera de Bruno rapta a una mujer que tanto el marido y el forastero desean. En cuanto al hecho que se presenta como curioso e inexplicable, ya que tanto el ingeniero Lartigue como Nicolás Verona se encontraban armados se une otro que es más extraordinario: el hecho del rapto sucede antes como un sueño premonitorio que es compartido entre los dos deseantes de Laura. Igualmente se da otra posibilidad fantástica:

¹¹ Adolfo Bioy Casares, *El lado de la sombra*, pp. 45-46.

el tigre o Bruno, el fantasma de la leyenda popular de más de cien años, se llevan a la mujer:

Soñaba con el tigre. Es claro que el tigre, como ocurre en los sueños, no era exactamente un tigre, ni la casa era exactamente la casa: en el sueño podía ver, desde su cuarto, la espectacular irrupción del tigre en el dormitorio de Verona y la señora. Por algunos pormenores la escena parecía de una película de *cowboys*.

De pronto recordó cómo era, en realidad, la casa. Dedujo trabajosamente que esa visión, desde su cuarto, era imposible. Comprendió que soñaba y despertó. Explicó después que el sueño le pareció importantísimo y, como apuntar los sueños al despertar era ya su costumbre, encendió la luz, buscó el cuaderno y se puso a escribir.

(...)

--Lo vi con mis propios ojos.

--Diga como ocurrieron los hechos.

--Dormíamos. Por lo menos puedo asegurarle que yo dormía. Me despertó, patente, un rugido y vi el tigre que entraba por la ventana. Antes de que yo atinara a levantar el *winchester*, la arrastraba a la señora.

--Por mi parte oí tiros --previno Baroffio. Los oí con entera claridad.

Lartigue respondió:

--Tiros al aire.

--Me largué al monte para seguirlos. Todavía los vi una vez, en un abra. Bruno la arrastraba de una mano --Explicó don Nicolás.

(...)

Tras una pausa don Nicolás preguntó:

--Usted me va a decir cómo se las arregló para presenciar lo ocurrido, no estando en la habitación. Me consta que no estaba en la habitación.

--Porque era un sueño señor.

--Ahí se equivoca. Yo vi todo con mis propios ojos, tan despierto como en este momento.

--En un sueño, sin que el soñador lo encuentre asombroso, un tigre al rato es un ser humano.

--Un sueño, ingeniero, es una de las poquísimas cosas que podemos llamar nuestras. Hasta ahora no oí hablar de sueños compartidos. Ni siquiera los tuve con Laura, que es parte de mi vida; así que hágame el favor. Ese punto aclarado, voy a hacerle una última pregunta, ya que usted vio los hechos. El tigre, o Bruno, ¿Cómo se la llevaba? ¿La arrastraba?

--Realmente, no, señor.

--Hable con franqueza.

--Usted lo leyó en el cuaderno, la llevaba de la cintura...¹²

En "Un león en el bosque de Palermo" se visualiza que hay mundos paralelos y opuestos: la historia narra cómo un león escapa de un zoológico y, mientras se le trata de cazar, en un "pequeño mundo" un grupo de seres humanos de un club deportivo, se dan caza entre ellos mismos ya que comienzan a desatar sus deseos, sus instintos y esa naturaleza animal agazapada que espera el llamado salvaje. Posteriormente con el león enjaulado se domina la "bestia" humana y los personajes regresan a la "civilización". En este relato Bioy Casares hace ver que la paz y el orden social son conseguidos por los hombres, esto siempre y cuando sean capaces de controlar sus pasiones, dominar sus instintos y sus aspiraciones individualistas:

...El acartonado doctor Standle-Zanichelli argumentaba:

--Ustedes opinan que el medio natural del hombre es la civilización, pero yo pregunto: ¿no será el hombre una fiera inteligente que, predestinada al suicidio, inventó la civilización, camino tortuoso y largo por donde llegará al fin a devorarse a sí misma, como abyecta hiena despiadada? De miles de años a esta parte reprimimos nuestros instintos: la agresividad, la bestialidad, etcétera. Díjase, pues, que la civilización triunfo. No lo crean. Estallidos criminales por doquier, un niño delincuente por barba, psicoanalistas desatando en el prójimo un manojo de demonios, configuran otras tantas pruebas de que los instintos recuperan terreno, de que la marea de la civilización por último baja.

(...)

El episodio había concluido. No dejó más baja que Standle-Zanichelli, caballero de vigorosa e impermeable personalidad. Los otros, mientras tuvieron cerca el león, por su influjo se abandonaron a la antigua naturaleza animal que hay en lo profundo del hombre. Fueron agresivos, crueles, cobardes, estúpidos. Reiterada la fiera por los peones municipales, en todos prevaleció de nuevo el criterio humano, sin duda impuro de hipocresía, pero también refulgente de compasión y de coraje.¹³

Por último en el relato "De los dos lados", en el que retoma el tema del más allá, se encuentra en un párrafo la curiosa comparación de un perro, un gato y un ser humano:

Carlota Preguntó:

--Por qué le pusiste *Jim* al gato *Moño*?

¹² Adolfo Bioy Casares, "El héroe de las mujeres" en *La invención y la trama*, pp. 407-412.

¹³ Adolfo Bioy Casares, "Un león en el bosque de Palermo" en *El lado de la sombra*, pp. 126-137.

Celia contestó:

-Porque Jim es un hombre como un gato.

Luego Celia comparó al gato con el perro.

-Le das de comer -dijo- y tu perro te paga con la famosa fidelidad. Lo que pasa con el perro es que no sabe vivir libre: depende del amo. Yo lo encuentro tan bajo como a esas mujeres que se cuelgan de los hombres. En cambio el gato no se casa con nadie. No nació para esclavo. Cuando nos necesita o cuando tiene ganas de estar con nosotros, llega como una sombra. Como una sombra que desaparece cuando se aburre. Lo mismo que Jim conmigo. Jim también es una persona extraordinaria.

Carlota no comprendía la opinión de Celia contra los perros y estaba segura de que había argumentos para rebatirla, pero no protestó, porque se quedó meditando los argumentos en favor de los gatos, le parecían atendibles.

Bioy Casares introduce a estos personajes tanto en sus novelas como en sus cuentos fantásticos para con esto retar las creencias y temores del protagonista y colocar al lector en una balanza de la cual no pueda subir ni bajar al dudar de los hechos expuestos en el relato y confrontar factores como son la religión y la tecnología, logrando el fin de la literatura fantástica: la duda.

3.5 Diablos y espectros

A través de todas las narraciones de Bioy Casares nos damos cuenta que recupera o utiliza de los relatos maravillosos (con algunos cambios) a seres diabólicos, espectros y pactos fáusticos. Recordar como ejemplo una declaración de Bioy Casares a los comentarios que desde pequeño le hacían en el catecismo:

Quizá para evitar una desavenencia con mi abuela, quien aparentemente era muy religiosa, a los seis o siete años fui a un convento de monjas para prepararme en catecismo. Me tocó una monja pálida y fea que afirmaba que el suelo que pisábamos era frágil como la cáscara de un huevo y que en cualquier momento un demonio podía agarrarnos de una pierna y hundirnos en el infierno: tenebroso mundo subterráneo, al que no llega la luz del sol y del que no había salida. Ilustraba la monja sus palabras con las terribles imágenes en blanco y negro de un catecismo de gran formato.¹⁴

En “Las vísperas de Fausto”, el doctor Fausto piensa en el infierno y en el pacto con el diablo: “Veinticuatro años antes, a cambio de un invencible poder mágico, había vendido su alma al diablo. Los años habían corrido con celeridad. El plazo expiraba a media noche...”¹⁵

En “El relojero de Fausto”, se vuelve a manifestar el pacto con el diablo en busca de un rejuvenecimiento:

--Tuve un optimismo estúpido, basado en una locura. Creí siempre que alguna vez encontraría a un médico que atrasara mi reloj biológico y me alargara la vida cincuenta o cien años. A lo mejor estoy triste porque descubro que no queda mucho tiempo para ese encuentro.

--¿Con un médico?

--¿Con quién entonces? ¿Con un curandero?

--Conmigo, sin ir más lejos.

--¿Con usted? Por si acaso le aclaro que yo no creo en los curanderos.

--No juzgue por el aspecto. Estoy disfrazado.

--Todo el mundo, aquí, está disfrazado.

--Yo, un poquito más. Me disfracé para que no me reconozcan.

--Hasta los chicos se disfrazan para que no los reconozcan.

¹⁴ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, p. 42.

¹⁵ Adolfo Bioy Casares, “Las vísperas de Fausto” en *La invención y la trama*, p. 325.

--Muy gracioso --dijo el otro diablo, con irritación--; pero da la casualidad que yo no soy un chico.
¿Sabe quién soy?
--¿Quién es?
--Prometa que no se va a reír en mi cara. Acérquese. Voy a hablarle en voz baja. ¿Esta listo?
--¿Para qué?
--¿Para qué va a ser? Para oír una sorpresa sorprendente.
--Estoy listo
--Soy el diablo.

(...)

--No puede hacer nada. No es médico.
--Hombre de poca fe, anda de suerte y a lo mejor por cabeza dura la deja pasar. Yo si quiere, le doy el suplemento de años que pide.
--Si le vendo mi alma.
--Si me vende su alma.¹⁶

En “Moscas y arañas” igualmente se da la aparición de una bruja, Helena Jacoba Krig, que invade los sueños de Raúl Gigena e incluso toma la vida de su esposa, que incomprensiblemente se suicida. En “Historia prodigiosa”, la disputa religiosa deja ver un hombre disfrazado de diablo o el diablo mismo. Y en “Encuentro en Rauch”, el protagonista que viaja en automóvil a Pardo, es acompañado por un hombre con el cual discute la existencia de los dioses. Y en un día lluvioso en el cual se empantanar sucede un hecho inexplicable que el narrador explica así:

Ocupó mi ligar, apretó el arranque eléctrico y antes que yo atinara a formular un consejo avanzamos con lentitud, pero incontinentemente y muy pronto llegamos a una inesperada zona de piso firme, donde sin duda había llovido poco. El señor pasajero aceleró. Miré, con alarma, el velocímetro y oí el repetido golpear de una cadena contra el guardabarro.

--¿No oye? --pregunté secamente. Pare, hombre, pare. Voy a sacar las cadenas.
--Lo hago yo, si quiere.
--No --dije.

Bajé del coche. Había esa luz de atardecer después de la tormenta que infunde intensidad a los colores. Vi a mi alrededor campo tendido, marrón donde estaba arado, muy verde el resto; el alambre azul y gris; unas pocas vacas coloradas y rosillas. Cuando desprendí las cadenas ordené:

--Avance

¹⁶ Bioy Casares, Adolfo. “El relojero de Fausto” en Obras completas: cuentos II, pág. 341-342.

Avanzó un metro o dos. Recogí las cadenas, las guardé en la caja de herramientas y levanté los ojos. El pasajero no estaba en el coche. Como en ese campo desnudo no había donde ocultarse, me sentí desorientado y con exasperación me pregunté si había desaparecido.¹⁷

En los relatos en los que se observan este tipo de personajes es de gran importancia el discurso fantástico que más adelante detallaré, ya que Bioy Casares, muestra las imágenes de tal forma que a pesar de ser espectros, brujos o diablos, que aparecen ante el narrador-protagonista, van a provocar la vacilación del lector, manifestándose en éste diferentes tipos de explicación del acontecimiento sin llegar a una solución. Además, cabe mencionar que en estos relatos se vuelve a demostrar el gran deseo de Bioy Casares por vivir muchos años más, y que hace ver en los pactos fáusticos, que manifiestan la inquietud por ser inmortal no sólo por sus escritos sino la posibilidad de lograr esta inmortalidad en carne propia.

¹⁷ Adolfo Bioy Casares, "Encuentro en Rauch" en *Obras completas: cuentos II*, p. 485.

3.6 Lo mecánico y los inventos

Bioy Casares crea en sus relatos respecto a los elementos maquinarios la ilusión de un mundo deseado y del cual habrá que resolver acertijos y enigmas y ante todo trataran de satisfacer los deseos humanos que se ven de manifiesto en los sueños de personajes y narradores.

Durante los relatos aparecen los elementos fotográficos como cinematográficos, los cuales son utilizados para crear alucinaciones, fantasías o sueños. Los personajes y narradores se encuentran encantados por la fotografía en narraciones como: la de “El lado de la sombra”, en la cual el narrador se encuentra entusiasmado:

...No había caminado cuatrocientos metros cuando pasé frente a un cinematógrafo cubierto de carteles que anunciaban *El gran juego* [...] Un tanto azorado, me enteré de que esa misma tarde pasaban la primera versión de *El gran juego* [...] Por algún motivo oscuro, o por haberla visto sin que mis amigos la vieran, la película fue, durante años, la muletilla que en nuestras conversaciones yo esgrimía. Si quiera de noche arrastrarme al cinematógrafo, petulantemente preguntaba: <<¿Van a mostrarme otro *Gran juego*?>>...¹⁸

En “Plan de evasión”, como la multiplicidad de los símbolos elabora un constructo que es el mundo, se uniforma o asemejan los deseos y las percepciones de todos los prisioneros. En este relato el gobernador de la isla elabora y pone en práctica una teoría cruel en la cual opera a sus pacientes (prisioneros) para que tengan un nuevo sistema de percepción y les proyecta en sus celdas, imágenes integradas de gran felicidad y libertad ilusorias y plenas de colorido y belleza.

“Máscaras venecianas” es el único relato en el cual el invento o descubrimiento va a ser exitoso: en varias narraciones de Bioy Casares crea inventos genéticos y cirugías para conseguir la eterna juventud y la inmortalidad o, por lo menos para evitar el dolor o la enfermedad como en *Dormir al sol*, van a ser siempre fallidas o engañosas. El autor se muestra escéptico frente a la deseada posibilidad de evitar la muerte y aspirar a una vida inmortal.

¹⁸ Adolfo Bioy Casares, *El lado de la sombra*, pp. 14-15.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Retomando “Máscaras venecianas”, se observa cómo Daniela es un ser humano producto de una donación que vive sin conflictos. Por otro lado, en “Una puerta se abre” a pesar de que la ciencia evoluciona, el protagonista queda inconforme y con sufrimientos, ya que antes de suicidarse casi por azar encuentra un anuncio en el periódico que le garantiza mejorar su situación a través de un experimento en el cual lo congelan durante cien años, sin embargo al pasar este lapso de tiempo vuelve a enfrentarse con el problema que lo llevó a esta situación: el amor de Carmen, que al igual que él, experimenta la creación del doctor Scotto:

–Mi sistema reconoce por base el principio irrefutable de que el tiempo lo arregla todo. En síntesis, mi buen señor, yo a usted lo duermo y lo hielo. Cuando desperté (después de un sueño de cincuenta o cien años) la situación ha evolucionado, en la costa no quedan moros. Hago hincapié, eso sí, en que usted pierde lo que yo he de llamar la gran opción de pareja. La última reunión de la pareja será siempre mi propósito irrenunciable.¹⁹

Varios cuentos como se ha indicado abordan el tema de la búsqueda de la eterna juventud, en “Historia prodigiosa” el investigador Haeckel logra encontrar la fórmula para rejuvenecer al ser humano, lo experimenta en Buey, sin embargo después de dos años este se transforma en gigante. Otro relato en el cual igualmente se observa el invento fallido por conseguir el rejuvenecimiento es en “Bajo el agua”, cuento en el que Aldo Martelli es testigo del invento del doctor Guibert sobre la persona de Willie Randazzo quien igualmente se transforma en salmón.

Otro relato en el que encontramos un invento es en “Los afanes”, donde señala:

–Este se vincula con la radio. Eladio me dijo que durante años perfeccionó esos bastidores. Quería transmitirle un alma, como se transmite un sonido a una antena de radio o una imagen a una antena de televisión. Como cochinitos de la India empleó animales, que murieron todos. Parece que hay algo único en las almas y hasta se diferencian de un sonido y de una imagen. Fíjate bien. Me dijo: <<Puedes tener varias copias de una misma imagen o llevar a un disco un sonido, pero cuando transmites al bastidor el alma de un perro o de un gato, el animal muere>>. Dijo estas palabras que me parecieron raras: <<Muere en el perro o en el gato y sigue viviendo en el bastidor>>. <<Para una pobre bestia>>, me explicó, <<la nueva vida es casi nada, tiene algo de ceguera general, pero un hombre en el bastidor, puede pensar. Más

¹⁹ Adolfo Bioy Casares, “Una puerta se abre” en *Obras completas: cuentos II*, p. 258.

claramente: lo que de un hombre recoge el bastidor es la facultad de pensar. Esa facultad no queda aislada, como el alma de un perro, porque la transmisión del pensamiento existe>>...²⁰

La invención de Morel es la primera novela con la que se reconoció a Bioy Casares y con la que más fama obtuvo, igualmente se manifiesta con la presencia de un invento para recrear el mundo fantástico: en esta se narra la desventura de un perseguido por la justicia venezolana que arriba a una isla desierta. Al poco tiempo, el protagonista se da cuenta de que no está solo. Un grupo de turistas habita las extrañas y misteriosas edificaciones que hay en la isla. Decide espiarlos, por temor a una acusación, y termina enamorándose de una mujer llamada Faustine. Sin embargo, es en ese instante cuando se complica la situación al darse cuenta de que sus vecinos no son personas de carne y hueso, sino que son reproducciones mecánicas grabadas años atrás por el inventor Morel. Además se da cuenta de que las imágenes son repetidas periódicamente, ya que no están dotadas de conciencia ni libertad. En cuanto al buen funcionamiento de este invento se vuelve a demostrar que no es satisfactorio ya que todas las personas que fueron grabadas mueren poco después. El protagonista, que es incapaz de vivir sin Faustine, se graba a sí mismo durante una semana junto a su amada y pierde la vida en manos de una inmortalidad precaria.

Los inventos de los relatos de Bioy Casares entonces van a aparecer ante todo como la forma de lograr el mundo deseado no sólo por el personaje-narrador, sino igualmente por el lector ya que en las narraciones se exponen las ilusiones para lograr acabar con enfermedades, conseguir el rejuvenecimiento y la inmortalidad, cosa que ayuda mucho para conseguir una lectura fantástica que por consiguiente va a crear la complicidad del relato con el lector al exponer los sueños que tiene él y confrontarlos con los avances tecnológicos.

²⁰ Adolfo Bioy Casares, "Los afanes" en *El lado de la sombra*, pp. 219-220

3.7 El espacio

En los relatos bioycasareanos los personajes se encuentran ante dos tipos de espacios: el hogareño, donde los lugares son totalmente conocidos por nosotros que van a ser sorpresivamente invadidos por hechos o seres extraños, y en segundo término, el espacio raro o insólito, que es extraído de algunos escritores que leyó Bioy como: Joseph Conrad, Stevenson o H.G. Wells.

El espacio casero tiene una tipografía predilecta que es Buenos Aires y sus alrededores, La Plata, Mar del Plata, Azul, pueblos pampeanos y zonas de Uruguay, Punta del Este, Montevideo; de Europa, ciudades inglesas, francesas y algunas italianas como Venecia. Incluso en los relatos el espacio observa desde la tierra, el cielo y el mar, en aviones como en “La trama celeste”, en automóvil como en “El atajo” y “Encuentro en Reuch”, o en barcos como en “El lado de la sombra”.

Los lugares cerrados van a presentarse como los más extraños –prisiones, sanatorios, casas– en las cuales los seres humanos viven aislados y ante hechos totalmente fantásticos: caserones decadentes en “La sierva ajena”, pasajes en “La trama celeste” y *Dormir al sol*, en la pampa o en la patagonia como en “El perjurio de la nieve” y “Historia prodigiosa”, clubes sociales en “Un león en el bosque de Palermo”, sanatorios en *Dormir al sol* y “Otra esperanza”, chalecitos de provincia como en “El calamar opta por su tinta”, etc. Y lo que van a tener estos lugares en común es su carácter de clausura, de autonomía en relación con el mundo exterior.

Ahora también se puede ver la preferencia literaria de Bioy Casares por los hoteles y balnearios. Los encontramos en casi todos los cuentos de *Guirnalda con amores*, en “El lado de la sombra”, “Una muñeca rusa”, “Ad porcós”, “La tarde de un fauno”, “El gran Serafín”, “Confidencias de un lobo”, “Máscaras venecianas”, etc. Los hoteles van a ser presentados como lugares de acogida, de hospitalidad. De inicio son refugio y descanso – aislados del ruido, permiten vivir separados del medio habitual– aunque posteriormente se observen experiencias fuera de lo común y es así como lo fantástico irrumpe con mayor naturalidad.

En estos espacios es donde se van a presentar los hechos o presencia de seres de otros mundos como en “El calamar opta por su tinta”; un ser se entromete en los sueños ajenos como “En moscas y arañas”; igualmente personajes que tienen su doble idéntico dentro de un mismo texto como en “La trama celeste” y “Máscaras venecianas”, etc. Entonces el espacio, en conclusión, va a desgarrarse en mitades idénticas o semejantes; puede proyectarse en la dimensión física de mundos paralelos intuidos o atisbados o en inabarcables dimensiones psíquicas que son relacionadas con el sueño y con las percepciones alteradas o la práctica de experiencias místicas.

3.8 El discurso fantástico

En los relatos fantásticos, como hemos podido comprobar, no es posible que una de las características de la obra esté determinada sin que todas las restantes sean influenciadas por ella. En este espacio habrá que descubrir cómo la designación de ese rasgo afecta los otros, y exponer sus repercusiones. Sin embargo, en cuanto a las características del discurso fantástico cabe indicar que se deberán de estudiar en relación con cada obra en particular y no desde puntos de vista del género. En este sentido nos interesa destacar aquellas características del nivel semántico porque en el caso de la literatura fantástica los textos que integran lo que en términos generales se conoce como discurso fantástico, el análisis se centra en el sentido, en la estructura semántica del texto literario.

Podemos comenzar indicando que en este sentido, la interpretación semántica debe cubrir las relaciones existentes entre el significante (texto literario) y el significado, entendiendo por significado, tanto el significado interior del texto, a lo que podríamos llamar su primer referente (el ordenamiento o lógica de los sucesos, la aparición de personajes y sus funciones, ambientes, etc.) como el significado exterior al texto, a un segundo referente (el mundo) que se da en planos literarios (género, la inserción del texto en la tradición de textos literarios fantásticos) y también en planos extraliterarios (históricos, geográficos, plásticos, políticos, psicológicos).

Considerándose de textos literarios realistas, la verosimilitud del mundo pide ser comparada con la realidad de la vida humana, sin embargo, si se trata de textos literarios fantásticos, no solamente se los confronta con el mundo referente, sino con todo lo imaginario colectivo (espacios mágicos, lúdicos, etc). Entonces como podemos observar el problema del significado objetivo, se produciría cuando un texto se deja de leer como fantástico, cuando como ya lo habíamos indicado se realiza una lectura alegórica, o cuando se llega a la parodia, forma extrema de la alegoría que exige del lector un conocimiento de las formas o textos literarios parodiados.

Con lo señalado arriba, el texto va a requerir de coherencia o lo que Greimas llama isotopía. "...isotopía de un texto: es la permanencia de una base clasemática que permite, gracias a la apertura de los paradigmas constituidos por las categorías semánticas, las

variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía, no hacen, por el contrario, sino confirmarla.”²¹ O también: “Por isotopía entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la investigación de la lectura única.”²²

Greimas propone isotopías simples:

“El perro ladra”

y complejas (o ambiguas)

“El perro del comisario ladra.”

En este ejemplo “animal” establece una isotopía positiva, referida a “perro”, pero si “animal” se atribuye al “comisario” en el metatexto “humano”, “ladrar” establece una isotopía negativa.

Por ejemplo, en el cuento “Bajo el agua” de Bioy, que es un relato isotópico (realista), con personajes humanos normales (Aldo Martelli que es un escribano y padece enfermedades, la señora Fredrich que es una gran cocinera, Willie Randazzo un pintor) y, de repente, allí, irrumpe la transformación de uno de los personajes en un salmón. Esto contiene una serie o conjunto de elementos que no corresponden al trayecto isotópico: humano y normal de la historia humana, sino, al contrario, proviene de otra isotopía: monstruosidad, animalidad, anormalidad. En conclusión: con esto no se trata o se refiere a una bi-isotopía paralela, sino de una isotopía (“humana” y “normal”) que se ve invadida por la aparición de un conjunto de elementos extraños (la metamorfosis) provenientes de otra isotopía (“animal” y “anormal”).

Entonces la lectura fantástica mantiene una isotopía fundamental (aquí la vida humana “normal” y “realista”), un conjunto de elementos contrapuestos (la transformación “animal” y “anormal” y, por lo tanto, fantástica o no realista) que desestabiliza el carácter realista de la isotopía antes mencionada, sin negarla, estableciendo un equilibrio entre la

²¹ A.J. Greimas, *Semántica estructural*, p. 146.

²² A.J. Greimas, “Elementos para una teoría del relato mítico” en *Análisis estructural del relato*, p. 42.

isotopía realista y el conjunto irruptor proveniente de otra isotopía no realista o fantástica (menos redundante en cuanto al volumen, comparada con la realista, pero también redundante, aunque en menor grado, ya que está descrita detalladamente toda la transformación y animalización de Randazzo en salmón).

Por otra parte, el lector que lee cualquier texto narrativo a medida que avanza en la lectura, va anticipándose al final. Es decir, adopta una actitud proposicional –cree, desea, espera, sospecha, adivina-- respecto del posible desarrollo de los acontecimientos relatados. En semiótica textual, esta noción de previsibilidad se conoce como “mundo posible” e incluye el desarrollo posible y/o estado posible de las cosas. O sea que, el lector imagina una forma posible en que los hechos se darán en la ficción. El lector acude a los cuadros comunes intertextuales para prever la solución del enigma, a uno de los códigos. El lector incluso trae en conjunto de inferencias que servirán si el relato termina en forma previsible para el lector. Si termina de manera sorprendente, habrán servido de contraste, a la vez que construirá nuevas posibilidades para la lectura futura de otros textos similares.

Como sabemos, el mundo literario toma prestados los individuos y sus propiedades del mundo real, donde se articulan esquemas conceptuales. La posibilidad de construir otros mundos a partir del nuestro, aunque no se tengan experiencias directas, se da con mucha frecuencia en la literatura fantástica. El texto narrativo fantástico se comporta como cualquier otro texto narrativo: se hacen previsiones y se reconocen propiedades esenciales en los mundos plasmados por el escritor, así el lector abordará el final de un relato con confirmaciones y/o contradicciones. En el caso específico de un texto narrativo fantástico, además de esta verosimilitud a nivel de la referencia “real”, se dan ciertos procesos de reconocimiento en cuanto al mundo interior del relato respecto de su propia lógica narrativa: personajes, acciones, espacio y tiempo propios.

Así, en “Máscaras venecianas”, en medio de un mundo humano, aparece Daniela (lo que no es extraño) que es clonada (lo que es bastante extraño). Para el lector del siglo XIX es totalmente inverosímil, pero, para los lectores contemporáneos, puede ser bastante convincente, ya que está acostumbrado a observar y leer relatos científicos; por lo tanto, seguramente, estos hechos no son refutados o descreídos totalmente.

Por ejemplo, en el caso de *La invención de Morel*, los lectores pueden hacer toda clase de presuposiciones en cuatro generalizaciones: A)Es un sueño; B)Está drogado; C)Crea o ilusiona ese mundo al verse solitario en la isla y D)Existe la invención de Morel.

La narración fantástica aparece, entonces, como autoreferente: sus referencias literarias fantásticas o maravillosas viven en otros textos, de tal suerte que “amueblan” los “mundos posibles” de la “enciclopedia” del lector.

Por otra parte, todo relato fantástico es narrativo, sea novela, cuento o parlamento de un personaje dentro de una obra teatral. Sin embargo, siendo que en el discurso fantástico siempre hay elementos de suspenso con hipótesis de enigma o resolución (relativa o total) del suspenso, con confirmación o refutación de hipótesis propuesta o sugerida, muchos textos fantásticos adoptan, parcialmente, estructuras argumentativas que van a ir proporcionando pistas falsas tanto verosímiles como inverosímiles para que el texto cumpla al final con las características de lo fantástico.

En el discurso fantástico de Bioy Casares hay que adherir una gran relación de sus relatos con lo policial y elementos de ciencia ficción con el suspenso. Además también una contemporaneidad o futurismo, tangente a cierto utopismo. Bioy Casares en sus relatos deja ver de manifiesto temáticas como la búsqueda afanosa y científica por buscar la inmortalidad, que aparece con renovados pactos fáusticos y encaminado hacia la parodia, representada por máscaras y disfraces, es decir, por metamorfosis. Estos relatos, siguiendo el modelo clásico, se estructuran alrededor de una primera persona narrativa. Los narradores en los relatos bioycasareanos son varones solitarios: escritores, viajeros, fotógrafos, etc., y por lo general, el relato central está precedido por otro introductorio que suele “resumir” el argumento del primero o por propuestas probables de más de un relato posible, o relatos laberínticos o como de rompecabezas, en los cuales la historia amorosa, muy breve, encubre o difumina la historia fantástica.

Por lo regular los relatos se relacionan entre sí por una marcada reiteración, por personajes que van de un cuento a otro y con los de las novelas, formando un sistema literario coherente. Frente a un narrador que brinda y arrebatada certidumbres, el discurrir del lector es por lo regular arduo y afrentoso para su inteligencia, porque la lectura es casi

siempre un juego en el que hay que participar y no sólo observar. En primera instancia se manifiesta la atmósfera del cuento y al último es cuando llega el efecto fantástico. Los narradores en Bioy Casares introducen al lector a desechar lecturas realistas, interpretativas, alegóricas. Si el lector opta por una lectura alegórica es porque su elección fue en función de su manejo de códigos de lectura fantástica y no por la influencia del punto de vista del narrador que promueve siempre la lectura fantástica.

Por ejemplo, “En memoria de Paulina” es un relato escrito en primera persona, con un narrador presentado como “yo” y termina autogratificándose con una suerte de sustitución del amor perdido. Al narrador le es arrebatada Paulina por Montero, un escritor que la seduce y, finalmente, la mata por los celos injustificados, sin que el narrador lo sepa, sino varios años después, cuando al regreso de un largo viaje, ella se le aparece como una visión extraña. El texto además está constituido por otros textos: A) El parecido prodigioso entre las dos almas gemelas escrito por ella en el margen de un libro que predica la final reunión de las almas en un breve texto que es el epígrafe a toda historia amorosa; B) El cuento que Montero escribe, que el lector no lee, pero se sabe, por el juicio del narrador, que el héroe del cuento había fabricado, una rara máquina reproductora de almas. Este relato aludido es el negativo “increíble” del relato creíble del narrador que llegará a “recuperar” el alma perdida de Paulina en el relato que sí lee el lector, que, a su vez, relaciona esta máquina con las atroces máquinas de “Los afanes” y “Plan de evasión” en manos diabólicas; C) Un poema, posiblemente de Browning, que el narrador busca durante una tarde en la edición de Oxford y D) Un libro sobre los *Faustos* de Müller y Lessing.

En este relato contiene igualmente el recuerdo de las imágenes soñadas por el narrador y Paulina sobre un futuro posible. A la vez que se ofrece otra solución que es igualmente fantástica que son los celos de Montero los que habrían proyectado una imagen falsa de Paulina. El tema del doble se multiplica, las dos almas, los dos amores opuestos, el de Montero que mata, el del narrador que resucita y salva.

Al igual que en otros cuentos Bioy, en este relato parece construido con la técnica del frotomontaje, es decir, hay una propuesta combinatoria y conjetural que el lector puede relacionar con otros textos del autor, Como en otros cuentos fantásticos, el autor juega

retóricamente con las “cosas” y con los “signos de las cosas”. La especularidad se da en el texto enmarcante, el del “yo” narrador y el texto enmarcado, el de Montero, invisible al lector, así que el reflejo furibundo e inauténtico de Paulina en el espejo, no es un fantasma, sino la proyección verificable tal vez con algún aparato que capte imágenes luminosas, que ha producido la ira de Montero, pero el efecto, la sorpresa final, es la aclaración de que no se trata del alma fantasmal de Paulina sino de ese aparato de proyección de los sentimientos de Montero. Como podemos observar “En memoria de Paulina” hay la posibilidad de elegir dos lecturas fantásticas: o se trata de un fantasma o se trata de la proyección de los sentimientos de Montero.

Adolfo Bioy Casares en cuanto relata un argumento, se asiste al escenario de una historia narrada en un espacio semiótico donde símbolos y temas interactúan y despliegan una cantidad de sentidos frente al lector interlocutor: el lector “lee” lo vivido, lo soñado o alucinado por el protagonista, interpretado a través de los conceptos de vida, sueño, alucinación e imaginación por el sujeto de la narración.

El tema del doble en los temas de Bioy Casares referido a mundos paralelos y a “dobles” animales o a seres clonados, no sólo inunda la temática sino que estructura sus relatos fantásticos sistemática y reiteradamente: dos o más primeras personas narrativas y narraciones especulares, pero, sobre todo en las soluciones al enigma propuesto, es decir, las soluciones fantásticas duales e incluso plurales.

3.9 Bioy Casares como impulsor de duda de nuestra realidad

Las características de los relatos de Bioy Casares en muchos casos son relatos paralelos al relato de la vida, ordenados de cierta manera, para expresar lo que no era completamente claro para él antes de escribir la obra y que sólo empezó a manifestarse en imágenes comunicables a medida que se fue integrando el libro, sería interesante preguntarnos porque prefirió, en un momento dado, este estilo y no otro y naturalmente la función que busca en ella, la que cumple el escritor y cómo influye en la vida del lector.

El relato de Bioy Casares en primer lugar va a integrar lo que en el relato de la vida ha quedado disperso, ata los cabos sueltos, encuentra un sitio definitivo para todo aquello que corre riesgo de perderse y, al dar unidad a esa materia propicia al olvido, imprime una unidad en la vida del escritor. La variedad de relatos de Bioy Casares pueden integrarlo todo, es capaz de encontrar un lugar para los incidentes en apariencia más insignificantes de la vida cotidiana, los pensamientos, las intuiciones y los sueños supuestamente más alejados del lenguaje cotidiano.

Cada relato es un enigma que no tiene una sólo respuesta, sino numerosos sentidos escondidos en cada frase y que cada lector encontrará y tratará de resolver a su manera. Seguramente nadie leerá la misma obra, o más bien, cada relato se transforma en el contacto con los lectores en una infinidad de libros distintos. Si al leer una obra de Bioy Casares empieza a borrarse el ambiente que nos rodea y empezamos a vivir, un poco o mucho, en el que nos propone él, a pesar de que ese mundo del revés del espejo esté hecho exclusivamente de palabras, y si la fuerza del mundo paralelo puede llegar a ser tan grande que las vidas de los personajes ficticios empiecen a acompañarnos en nuestra propia aventura biográfica con experiencias que hubiéramos vivido es porque ese mundo y esos personajes han recibido de la imaginación y de la memoria del escritor una vida excepcionalmente intensa, cuya fuerza aspira a imponerse y lo logra, como síntesis significativa capaz de introducir significados en cada relato de cada vida individual.

Y Bioy Casares para conseguir este objetivo no irá de lleno al hecho fantástico sino que ayudado por su excelente capacidad narrativa en un principio mostrará al lector un contexto y un relato determinado para que se identifique dentro de su realidad y hacerle

cómplice del relato, llevándolo a dudar en un principio de su propia realidad, de sus principios e ideas, obligándolo a pensar y colocar en peligro la validez de lo que se le propone en la vida como verdad absoluta, adquiriendo con esto un valor creativo ya que el lector aprenderá a no conformarse con lo que los medios de información le plantean y al propiciar esto, la literatura fantástica que formula Bioy Casares llevará a los seres humanos a construirse a sí mismos en comunión con los otros, pero con la máxima independencia posible de los otros, debido a que no aceptará de manera inmediata lo que se le informa, los mitos de la masa, la publicidad obsesiva de la sociedad de consumo, etc., sino que al dudar de lo propuesto investigará y logrará una libertad de pensamiento que lo haga crear nuevas expectativas y nuevos caminos en la búsqueda del entendimiento del hombre y de su contexto, acarreándolo a no nacer solamente con la historia sino al mismo tiempo a construirla.

Es cuando los relatos de Bioy Casares cobran importancia en el lector ya que se ampliará el mundo de la experiencia humana, para recordar que sin la creatividad que se muestra en las obras, el hombre viviría en un presente limitado y estrecho, sin pasado y sin futuro, restringido a lo que casualmente ocurre, dentro de casi infinitas posibilidades del ser. Sin la imaginación, el hombre no podría ser ni poeta ni escritor, ni por supuesto comunicólogo, que es una manera singular de ser, al mismo tiempo, historiador y poeta.

Con esto no quiero decir que la lectura de una obra de Bioy Casares transformará al mundo, sino que es claro que influirá en la visión del mundo del lector y la manera en que se comunique con sus semejantes.

El mundo real o exterior, lo que percibe y su manera de percibirlo, a mi parecer no le bastan a Bioy Casares y la sensación de fluctuar entre vacíos que afectan la coherencia de la vida, lo llena de inquietudes y lo obliga a llenar vacíos con palabras, a sustituir lo real imperfecto, defectuoso e incoherente con el mundo interior a través de los discursos de los personajes que van a ser reflejo de la realidad externa e interna de los lectores, para llegar a construir al individuo y quizás a influir en las conciencias de los hombres.

Ahora, me interesaría comprobar que tanto a Bioy Casares como a los escritores de literatura fantástica les presiona tanto el mundo que llevan dentro, dotado de una intensidad tan preponderante sobre el mundo de los demás, que no sólo lo transcriben al papel sino que al llevarlo a los receptores, en la mayoría de los casos se acepta como el mundo real, siendo el escritor y el lector, el propio personaje o, si pensamos de alguna otra forma se aceptaría como la existencia de un doble, que es a la vez idéntico y distinto de él mismo, un doble encarnado por las palabras.

Así es que con las características que hemos expresado hasta el momento, podríamos indicar que el encuentro de los lectores con una realidad de la cual dudan seguramente les hará expresar sus ideas con un pensamiento más crítico, ya que de la misma forma que con los relatos de la literatura fantástica, los lectores serán capaces de dudar de las certezas que se le imponen y buscarán nuevas formas de explicar e interpretar la realidad. Los seres humanos siempre estamos expuestos a los medios de información, los cuales en gran parte van a conformar nuestra personalidad, propiciando cambios en nuestra conducta que van a dar como resultado determinadas características comunicativas entre los individuos y es por eso que la lectura de literatura fantástica puede ser una actividad que provoque dudas en nosotros en relación con la certeza de que haya una sola interpretación de la realidad.

En los cuentos y novelas de Bioy Casares, ante el hecho fantástico será el personaje-narrador el primero que dude de lo que se le presenta, ya que todo se muestra con una lógica, las características de las máquinas o seres que se manifiestan en los relatos no son ajenos a nuestros pensamientos, sino que son elementos que se ubican dentro de nuestra realidad y que tienen un sustento o un respaldo científico; cada relato, cada historia es el resultado de una gran cantidad de libros que Bioy Casares leyó y utilizó para lograr el resultado deseado en el lector. Bioy consigue la comunicación con el lector cuando lo que propone en el relato causa en el receptor el efecto deseado, dicho de otro modo: la acción comunicativa de Bioy Casares se caracteriza por un tipo especial de causalidad: la duda de nuestra realidad.

Hasta este instante sabemos que algunas de las características de la literatura fantástica son perturbar de cierta manera el orden, dudar y dejar un sentimiento de inquietud y extrañeza en el lector quien ve confrontada la lógica con que se ha integrado a lo largo de

su vida. Los hechos en este género, como hemos mencionado, no se dan en mundos extraños, ni les sucede a personas especiales; al contrario, aparece en situaciones comunes, sucediéndole a personas de carne y hueso y será por lo mismo que el lector seguramente relacionará los hechos con su vida diaria o con la de sus amigos o familiares; mientras que facilitará su identificación con el personaje que protagoniza el relato. Entonces, igualmente la duda a la que remite la literatura fantástica, se ubica en el presente, obligando al lector a enfrentar su manera habitual de observar las cosas.

Como antes lo mencione, no quiere decir que si leemos uno o cincuenta relatos fantásticos, cambiaremos radicalmente nuestra visión de la vida, simplemente hago referencia a que en determinadas situaciones nos comunicaremos de manera distinta, propondremos puntos de vista distintos a los mostrados a través de los medios de información, seremos más creativos y a través de la lectura de este género es posible que descubramos, por las vías de un progreso del pensamiento, nuevos planos de la realidad y distintas cualidades de nuestras percepciones que al final nos trasladen a una integración de nuestros ideales; por tanto, la literatura fantástica puede interesar a los seres humanos y darnos la oportunidad de ejercitar de alguna manera la capacidad crítica e interpretar de manera diferente acontecimientos que se nos presentan como realidad absoluta.

3.10 Cronología de lo fantástico de Adolfo Bioy Casares

1914- Nacimiento: Buenos Aires, el 15 de septiembre.

1918- En el curso de un juego imagina que es un caballo, come pasto. Alarmada, la familia le suministra una medicina.

En una rifa gana un perro que se llama "Gabriel". Al otro día no está en casa. Le dicen que fue un sueño.

1919- Su madre le refiere historias de animales que se alejan de la madriguera, corren peligros y por fin, tras muchas peripecias vuelven a la madriguera y a la seguridad. El tema del lugar seguro, o aparentemente seguro, y de los peligros que acechan fuera le atraen durante toda su vida.

1921- Sus padres le explican: por las grietas que en cualquier momento se abren en la corteza del mundo, un diablo puede tomarnos un pie y arrastrarnos al infierno. Ve lo sobrenatural como algo aterrador y triste.

Mientras juega a la pelota contra la pared, en el fondo de su la casa, su amigo Drago Mitre opina que el cielo y el infierno son embustes de la religión. Se siente aliviado.

Manifiesta querer internarse en un espejo de tres cuerpos, donde las imágenes nítidamente se repiten. Percibe lo sobrenatural como algo atractivo.

1923- Su prima de quien está enamorado, lee las novelas de Gyp, que según ella "son para gente grande". Consigue una, *Petit Bob*. Lee sólo las primeras páginas, y trata de plagiarla en su primer cuento de amor "Iris y Margarita".

1924- El portero de casa, Joaquín, le dice: "Ahora tenés diez años. Sos un hombre. Ya no te interesan los juguetes. Pensás en las mujeres". Le lleva a un teatro de revistas, al Maipo o más probablemente al Porteño. Las coristas, semidesnudas, le deslumbran. Sin dificultad piensa en las mujeres y olvida la superstición y los temores.

1927- Al sentir que pierde el amor de su prima, irreprimiblemente hace bromas que la irritan, la ofenden, destruyen sus pocas esperanzas. Como quien prepara una bomba, imagina un relato, quizá un poema, para conmover a su prima y sumirla en el remordimiento. Llega a escribir el título: *Corazón de payaso*.

En el colegio no es feliz. Ya el primer día, el profesor de álgebra le interroga, le tortura hasta el final de la clase, le somete al escarnio de condiscípulos.

1928- Escribe su primer cuento fantástico y policial, *Vanidad o una aventura terrorífica*.

Un viejo profesor, Felipe Fernández, le revela los agrados de las matemáticas y del método.

1929- Escribe *Prólogo*. Su padre, que lee y corrige el libro, le propone que lo publique.

La tirada de trescientos ejemplares cuesta ciento ochenta pesos. Descubre la literatura; la busca ávidamente donde está y donde no está, en escritores clásicos, modernos, españoles, argentinos, en la *Biblia*, en la *Divina Comedia*, en el *Ulyses*, en *El alma que canta*.

1931- Llega a su casa su perro Ajax, el que se convierte en parte importante de su vida, le acompaña al escribir y al cual nombra en algunos de sus textos.

1932- En casa de Victoria Ocampo, conoce a Jorge Luis Borges. Pocos días después, caminando por el barrio de la Recoleta le refiere un primer esbozo del argumento "El perjurio de la nieve".

Borges le alienta, pero piensa que no le será fácil completar la invención.

1933- La editorial Tor acepta su libro de cuentos *Diecisiete disparos contra lo porvenir*. El título delata su convicción de que se arrepentirá de esos cuentos.

Abandona los estudios de Derecho y se inscribe en la Facultad de Filosofía y Letras, donde se siente aún más alejado de la literatura. En una prueba escrita compara poemas de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé con los de Verlaine, a

lo cual opinó: "Dios me perdone, Tal vez por lástima los profesores me aprobaron".

1934- Conoce a Silvina Ocampo.

Publica un libro de cuentos, *Caos*. La crítica es adversa, en un diario dicen que debería dedicarse a plantar papas. Le llegan cartas de desagravio. Secretamente está de acuerdo con el articulista; no sigue su consejo.

Silvina le dice que abandone los estudios universitarios, que se dedique a escribir. Borges le dice que si quiere ser escritor no sea abogado, ni profesor, ni director de revistas literarias.

1935- Se va a vivir al campo. Participa en casi todos los trabajos del campo y advierte que es menos inepto para los que requieren voluntad y resistencia que para los que requieren fuerza y habilidad. Asume que no sabe tratar a la gente y es mal administrador. Gasta demasiado dinero en apuntalar la casa, que es grande y vieja.

Padece de dolores de cabeza que los médicos no saben curar ni explicar. Alguien le dice que en lugares donde se encuentran capas de tierra que no son de la misma construcción, en lo profundo se producen grietas y en la superficie la gente sufre accidentes o se enferma. En un lugar así estaría edificada su casa.

Publica *La nueva tormenta*, con ilustraciones de Silvina Ocampo.

1936- Borges, Ernesto Pissavini y Bioy publican la revista "Destiempo".

1937- Publica *Luis Greve, muerto*. Como siempre sus amigos parecen tristes, no saben qué decirle. Entiende que algo anda mal en su manera de escribir y por razones de prudencia, en la redacción de la nueva novela dice: "no trataré de lograr aciertos, sino de evitar errores".

En invierno, Borges pasa una semana en el campo con Bioy. Escriben un folleto sobre la leche cuajada (su primer trabajo en colaboración). Planean un cuento, que nunca terminan pero, sería origen de los “Seis problemas para don Isidro Parodí, sobre un filántropo holandés, el doctor Preetorius, que por medios hedónicos –música, juegos incesantes-- mata niños.

1940- Se casa con Silvina Ocampo. Elige como padrino a Jorge Luis Borges.

Publica *La invención de Morel*.

Con Borges y Silvina Ocampo publica la *Antología de la literatura fantástica*.

1941- Por *La invención de Morel* le dan el primer premio municipal de literatura de la ciudad de Buenos Aires.

Con Borges y Silvina Ocampo publica la *Antología poética Argentina*.

1942- Con el pseudónimo H. Bustos Domecq, publica con Borges *Seis problemas para don Isidro Parodí*.

Muere su perro “Ajax”.

1945- Publica *Plan de evasión*.

Es asesor de una editorial y, con Borges, director de una colección de novelas policiales.

1946- En colaboración con Silvina Ocampo escribe *Los que aman, odian*, novela policial; en colaboración con Borges, *Un modelo para la muerte* y *Dos fantasías memorables*, que se publican con los pseudónimos Suárez Lynch y Bustos Domecq respectivamente.

1948- Publica *La trama celeste*. Cree que en “El ídolo”, uno de los cuentos de ese volumen, se le suelta la mano y halla su estilo.

1948- Empieza a escribir. *El sueño de los héroes*. En París conoce a Elena Garro y a Octavio Paz.

- 1952- Muere su madre, quien le deja un gran vacío pues durante su vida junto con su padre siempre le dan todo el apoyo necesario para su desarrollo como escritor.
- 1954- Publica *El sueño de los héroes*.
Nace su hija Marta.
- 1959- Publica *Guirnalda con amores*, miscelánea sobre el amor.
- 1963- Le dan el segundo premio nacional de la literatura por *El lado de la sombra*.
- 1967- Publica *El gran Serafín*.
Con Borges publica *Crónicas de Bustos Domecq*.
- 1968- Publica *La otra aventura*, recopilación de ensayos críticos.
Publica, en la revista *Sur*, la comedia *Siete soñadores*.
- 1969- Publica *Diario de la guerra de un cerdo*.
- 1970- Por *El gran Serafín* le dan el primer premio nacional de literatura.
Publica *Memoria sobre la pampa y los gauchos*.
- 1971- En Mar del Plata, escribe una comedia titulada *La cueva de vidrio*.
Con el pseudónimo de Javier Miranda, publica un *Breve diccionario del argentino exquisito*.
- 1973- Publica *Dormir al sol*.
- 1976- Con Borges publica *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.
- 1978- Publica *El héroe de las mujeres* y una segunda edición del *Breve diccionario del argentino exquisito*.
- 1983- Publica en *La Nación* el cuento "Máscaras venecianas".

- 1984- Lo premian: Gente de Letras, con el Premio Alberdi, por toda la obra; el Sindicato de Vendedores de Diarios, con El Recorrido de Oro; la Policía Federal, por su contribución a la literatura policial; la Fundación Konex, con el Konex de Platino por sus novelas; la ciudad de Mondello, Sicilia, el Premio Mondello a la mejor obra extranjera, por *Historias fantásticas*.
- 1986- El Instituto Italo-Latinoamericano de Roma Premia *Historias fantásticas e Historias de amor*.
Muere su amigo Borges.
- 1990- Viaja a Madrid, invitado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, que le dedica una Semana de Autor. Allá recibe la noticia de que le dan el Premio Cervantes.
- 1993- Muere su esposa Silvina Ocampo.
En un accidente automovilístico muere su hija Marta.
Publica *Un campeón desparejo*.
- 1996- Se publica *En viaje* que son cartas a Silvina Ocampo y a su hija.
- 1998- Publica *De un mundo a otro*, novela breve.
- 1999- El 8 de marzo muere Adolfo Bioy Casares.

Capítulo IV

Literatura fantástica
y comunicación

Desde los orígenes mismos de la literatura, se sienten los impactos de una poderosa corriente que utiliza la alegoría, la fábula, la mitología y la descripción de estados utópicos terráqueos como medios para retratar y satirizar las pasiones de los hombres y los defectos de sus sociedades.

La literatura fantástica tiene el sentido de la libertad, en el cual reconoce como condición inexcusable el pleno desarrollo de las posibilidades del hombre y la continuidad del avance técnico y científico. En esta literatura podemos observar que el hombre contemporáneo asiste con sentimientos encontrados al gran desarrollo de la tecnología y la ciencia, que tiene por escenario nuestro siglo. En algunas ocasiones saborea las inmensas ventajas que le proporciona el progreso y que se traducen en mejores condiciones de vida y al mismo tiempo espanta la desigual distribución de los beneficios acumulados así como la mala aplicación de los nuevos productos o artefactos del ingenio humano.

Al escribir literatura fantástica, igualmente se manifiesta la capacidad del hombre de recordar y de mantener vivo el pasado, que a lo largo de su historia, se conserva todo cuanto es producto experimentado de la sociedad en la que vivió, y para ello cuenta con el fabuloso caudal que es la palabra, el lenguaje, que le sirve como reflejo de una memoria suprema y para incorporar sus vivencias de toda índole al patrimonio ideal de la realidad y de la ficción, que son siempre literatura. Entonces, la literatura fantástica crea la posibilidad de comunicación entre hombres de distintas épocas, el diálogo entre dos espíritus descubriéndose mutuamente; de pronto, afines, viviendo la conexión a distancia, dada más allá del tiempo y del espacio y viviendo una misma experiencia y con esto creando el tránsito de pensamientos pues las acciones anticipadas, en marcha o recordadas, inspiran nuestras representaciones del mundo.

En la literatura fantástica se logra el encuentro interpersonal, el receptor va a ser capaz no sólo de desarrollarse total y cabalmente en sus aspectos físico, psicológico y social, sino que también va a integrar a su historia personal una determinada información que le permitirá estructurar su carácter. El hombre a través de estas narraciones obtiene estructuras con las cuales logra desarrollar su personalidad y por lo tanto la manera en la que se comunica con las demás personas. Con esto el receptor de literatura fantástica encuentra en algunos aspectos el descubrimiento de sí mismo. Entonces, con la relación

del ser humano (receptor) y este género literario (mensaje) que desarrollan los autores (emisor) van a potenciar la percepción de la realidad.

La literatura fantástica es pensamiento; descripción e imágenes conseguidas con el lenguaje discursivo, utilizando recursos que van a tocar la sensibilidad y la conciencia del lector, pues la literatura fantástica existe porque es claro reflejo del desenvolvimiento de la mente de un ser humano y de la mentalidad de un grupo. Es, sin más, el conocimiento del individuo y de la colectividad. Es así como la literatura fantástica constituye, asimismo, un registro del pensamiento de la especie humana. Borges, Cortázar y Bioy Casares son, indudablemente, una recopilación de conocimiento y, simultáneamente, una descripción del alma y de la naturaleza del hombre. Una obra trasciende la realidad y la define. Combina reflexión e interpretación, descripción y síntesis: representatividad y expresividad. La literatura fantástica hace surgir en la mente del hombre por lo menos una posibilidad de forma de vida: modos de permanecer en la realidad o de establecer el contacto con ella para transformarla. Entonces, en la literatura fantástica, el ser humano halla el reflejo de ese mundo que le toca vivir y cambiar.

La literatura fantástica, entonces, implica asignar al lenguaje escrito una función específica. Leer este género es una actividad creativa ya que el receptor da significado al texto. Tanto en la literatura como en el periodismo se manifiesta un acto dual, en primer lugar el que escribe y en segundo el que lee. La lectura puede crear nuevos mundos gracias a sus múltiples posibilidades, y puede hacer trascender al texto. Éste, por tanto, es vulnerable hacia el lector, sin él está incompleto, necesita del individuo, tanto psicológico como social para existir. Por tanto, el contexto en el que se desenvuelve el lector es determinante del sentido y de las posibles soluciones que se le dé al texto y las diversas interpretaciones que ayudarán a la lectura del texto fantástico al igual que de los acontecimientos periodísticos. A esto podemos agregar o confirmar con el hecho de que el lenguaje y su utilización corresponden a un sujeto y a un grupo social específico. Las palabras viven en un contexto y ese contexto interviene en su significado y significación. Además, el autor (emisor) busca lograr un objetivo, para lo cual se vale de sus recursos imaginativos que plasma en el relato (mensaje), imágenes que, al mismo tiempo, constituyen la orientación que busca el lector (receptor) para emitir un juicio.

El autor tanto de literatura fantástica como de alguna nota informativa, crónica, reportaje o ensayo, tiene una gran responsabilidad, pues al escribir; hacia un destinatario y con una intención específica, se ejerce un cierto poder: el que escribe nos obliga a permanecer callados; con su escritura el autor construye; parte de sus obras para hacernos ver problemas, ilusiones; con ellas da cuenta de lo desconocido; puede cambiar el rumbo de las cosas; puede crear realidades y forma o cambia actitudes.

Así entonces, hay que considerar que en ambos campos –literatura y periodismo– interviene indiscutiblemente el hombre (escritor, periodista), la sociedad y un contexto histórico que determinan la escritura y la realidad misma. Los mundos posibles o utópicos contruidos por las narraciones de la literatura fantástica son sistemas de hechos ficticios erigidos por actos de habla que proceden de una fuente de autoridad (escritor, periodista, medio de comunicación), lo que puede legitimarlos y volverlos verosímiles.

La invención, por lo tanto, no es algo exclusivo de la literatura fantástica. Una representación y descripción eficaces exigen invención y por lo tanto es creativa. La realidad es producto del arte y del discurso, porque se trata de un fenómeno relativo, determinado por el sistema de representación normal de una cultura o una subjetividad dadas en un tiempo específico. Así, la división entre realidad y ficción puede ser confusa. Tal vez el periodista necesita combinar de manera equilibrada la imaginación y el realismo; alternar sus percepciones y sensaciones con la reflexión. Aunque tenga que acercarse lo más posible a la exactitud de los hechos que narra, pues tanto el periodismo como la literatura son dos buenos aliados para que el diálogo entre información y creatividad sean expresados.

Por otra parte, la literatura fantástica durante el años ha sido testigo entre otras cosas de la evolución de la tecnología, que es tan antigua como la propia humanidad. Entre la primera piedra convertida en herramienta y la arrasadora irrupción de las máquinas, el progreso nunca ha bajado la guardia y gracias en gran parte a la literatura, estos hechos pueden y han sido transmitidos de generación en generación.

Igualmente los inventos en comunicaciones del siglo pasado ayudaron a que la globalización del mundo actual tenga una explicación. La literatura fantástica, que en parte

es producto de la imaginación humana, ha llenado, a través de sus autores, el mundo de artilugios y máquinas, y por lo tanto, de nuevas ilusiones. La evolución y los inventos que en la literatura fantástica se plasman siempre tratan de mejorar el estilo de vida de los seres humanos, sin embargo, en algunas situaciones en ese afán de búsqueda encuentran su propia destrucción.

En diversas ocasiones el contenido de los relatos de la literatura fantástica ayuda a diseñar máquinas que van más allá de lo factible, apostando por el lado imaginativo de la ciencia y no por el más pragmático, ha sido una constante en la historia. En algunas situaciones incluso llega a crear diversos artefactos, tan fantásticos como casi inoperantes, en algunas ocasiones se manifiesta como la posibilidad tecnológica de muchos artefactos por construir o mejorar y en algunas otras quedan tan sólo como testimonio de la imaginación más fértil. En la literatura fantástica se muestran medios de comunicación tan efectivos como desafortunadamente imaginarios, técnicas médicas casi milagrosas y toda una parafernalia de asombrosos inventos que hacen de la vida a los protagonistas algo maravilloso o terrible.

La literatura fantástica va de la mano e incluso adelante de la tecnología. Vivimos en un universo informatizado y diariamente estamos en contacto, de una u otra manera, con infinidad de datos y de ellos aprovechamos sus ventajas y beneficios en casi todos los niveles, desde el correo y el teléfono, hasta el alumbrado público y los servicios de agua y drenaje. Y hay pocos acontecimientos en la vida comunitaria en los que no se pueda identificar la relación de la informatización y la literatura. Otras veces la literatura fantástica argumenta que la tecnología es un camino que debe seguirse y que no hay algo mejor que aquello que se encuentre bajo su dominio. Y ante estos acontecimientos es innegable que la presencia de la tecnología en la literatura fantástica va a determinar algunas actitudes de los seres humanos respecto a ésta, y por lo tanto, en la manera en que se comunicarán con los demás seres humanos.

Entonces, la literatura fantástica sigue siendo propagadora de la ciencia y del conocimiento, para lo cual el lector desempeña un papel, como ya se había mencionado, de gran importancia, ya que, en este género el receptor tiene que ordenar por sí mismo los acontecimientos, seleccionarlos y darles forma. En el periodismo igualmente como en la

literatura, el lector contribuye a la creación de la obra. De esta manera, tanto el periodismo como la literatura fantástica demuestran que si cada medio de comunicación es aprovechado adecuadamente, revela y comunica un aspecto de la realidad. Y cada uno de ellos ofrece una perspectiva diferente, una forma de ver, una dimensión de la realidad que de otro modo quedaría oculta. Y cabe aclarar que no se trata de que un medio ofrezca una cierta realidad y otro medio una tergiversación. Los medios de comunicación, entre los que se encuentra la literatura, ofrecen distintas perspectivas del hecho real. Gracias a ellos pasan a primer plano todos los elementos de los actos del hombre. Cada medio de comunicación selecciona sus ideas. La literatura fantástica, analiza los hechos, canaliza la cultura y, como expresión narrativa, muestra linealmente el desarrollo de los acontecimientos.

La literatura fantástica a través de sus diálogos es comunicación y su desembocadura natural es la representación del mundo expresada hacia los otros. La literatura fantástica hace perdurar la palabra, la registra y cuenta algo al ser leído. La literatura al igual que el periodismo son expresión escrita y por lo tanto comunicación con voluntad de llegar a otros.

Conclusiones

Un procedimiento temático de la literatura fantástica son los viajes a través del espacio y del tiempo, nos percatamos de que es un género que ejerce una fascinación especial, nos da la oportunidad de huir o escapar a otros mundos u otras realidades. Por ello inquieta, intriga y se opone a las clasificaciones y codificaciones. El escritor propone otros mundos, diferentes tipos de respuesta frente a la realidad, y el receptor, también en ejercicio de su libertad, puede aceptarlos o rechazarlos. De esta forma ejercita su imaginación y satisface, aunque sólo sea parcialmente, cierta sed de aventuras que existe, creo, en todos los seres humanos. Entonces, la literatura fantástica, pide un espíritu abierto, dispuesto a aceptar la posibilidad de diferentes alternativas, pero pide, sobre todo, una voluntad de juego y quien no está dispuesto a participar, quien no quiere atreverse, no podrá adentrarse con gusto a la literatura fantástica, ya que, como se pudo observar, la definición de este género implica, entre otras cosas, que lo fantástico se ubique en relación con los conceptos de lo real y de lo imaginario; y que tanto la fe como la incredulidad destruyen a ese tan frágil suceso que es lo fantástico, pues nos llevan por lo regular al espacio de lo maravilloso o de lo extraordinario.

Por otra parte el discurso fantástico, como se observó a través de los textos y relatos comentados, propone una acción durante la cual el lector tan sólo va a elegir porque, en realidad, nada decide. La persuasión de lo fantástico juega con el desconcierto, el miedo y la angustia, invocados en el lector no casualmente. En el discurso fantástico nadie decide sino el narrador, aun cuando se presente con los rasgos de un descifrador de misterios. La credibilidad en lo inverosímil se impone a todo escepticismo. El narrador--protagonista quien nunca contradice la lógica, sino al contrario se ayuda de ella eliminando las hipótesis verosímiles --con un meticuloso raciocinio llega a construir, con este método, una o más hipótesis inverosímiles--. El simulacro consiste, en jugar con la semántica del texto y en simular que la única opción es lo fantástico y disimular que hay alternativas no fantásticas. El narrador (emisor) del relato fantástico (mensaje) es muy tolerante y ejerce la persuasión en forma de una trampa para el lector (receptor), asechando con planteos que son lógicos a postulaciones inverosímiles, creando la ilusión o impresión realista de estar instaurado en un mundo concreto y comprensible. Todas las características antes mencionadas las encontramos en los relatos de los autores de literatura fantástica argentina y que nos han llevado de manera fascinante a través de este género.

Cabe decir también que en Adolfo Bioy Casares, que es el máximo representante de la literatura fantástica, se observa algo muy común y característico en sus relatos: una mayor magnitud de realismo que es impactado en determinado momento por un solo mínimo elemento fantástico que es capaz de desequilibrar todo el efecto realista.

Para lograr esto, todo relato en la literatura fantástica narra lo mínimo y describe lo máximo, desarrollando un área de probabilidades en torno al enigma propuesto, el cual exige una solución o, al menos, una toma de posición del lector respecto de una posible solución implícita óptima.

Por otra parte, desde la perspectiva de la percepción del texto literario, los narradores de los relatos de Bioy Casares son muy tenaces, ya que desechan despejar los enigmas o incógnitas de manera realista y en ocasiones, con un elemento muy sutil y que resulta disparatado para lo fantástico, parecen estos narradores despreocuparse por el lector. Bioy Casares logra esto ya que sus relatos fantásticos se caracterizan por un estilo depurado, oportuno juego de imágenes visuales y una sólida estructura bien equilibrada. Sin renunciar jamás a la dimensión fantástica, la temática parece desarrollarse del prodigio y lo maravilloso hacia lo satírico y lo paródico. Las narraciones de Bioy Casares son mecanismos que crean la ilusión del mundo deseado o temido por los anhelos humanos (inmortalidad, felicidad, salud) expuestos en los sueños de los personajes y lectores.

Como se apuntó antes, los personajes serán los que apoyarán esta idea, quienes son, por lo regular, muy extraños o patológicos —científicos, fotógrafos, viajeros, seudocientíficos— y los que, siendo menos extraños, tienen durante el relato experiencias espectrales o son testigos de las ajenas, igualmente raras las cuales van a ser respaldadas racionalmente o, cuando menos con sentido común que consigue la reflexión inmediata en el lector más desconfiado. Por lo general en los relatos de Bioy Casares se encontrarán hombres solteros y solitarios, irrenunciables soñadores; las mujeres son superficiales y coquetas; las parejas son inestables y por lo tanto poco duraderas, ésta es la semántica que va a utilizar en todos sus personajes para conseguir que el receptor de su obra entre en el juego del discurso fantástico.

De igual manera, en los relatos se encuentra el tema de la duplicación, en personas iguales, en destinos idénticos o en reencarnaciones de animales en seres humanos, animales metamorfoseados, seres diabólicos y brujos. El pacto fáustico persigue el rejuvenecimiento y la dicha amorosa eterna, apoyados por inventos de genética y cirugías, lo cual sirve de entramado para lograr un efecto de realismo fantástico.

El espacio en que se mueven los personajes es un tanto exótico y fantasmal así como doméstico pampeano, con una topografía urbana –Buenos Aires, La Plata, Montevideo, Mar del Plata y algunas ciudades europeas–. El paisaje, aun cuando evita el color local, es totalmente reconocible y percibe ópticamente los seres vivos y los objetos inanimados. Los personajes viajan mucho y viven en sitios apartados e incluso clausurados –casas, prisiones y sanatorios–; asediados por el deseo de extrañas aventuras que justifican sus existencias.

Entonces, como se puede observar, Bioy Casares invierte la resolución del problema de lo fantástico, desestimando la solución realista y considerando la solución fantástica con justificaciones lógicas. Esto es, que Adolfo Bioy Casares cuando intenta encontrar soluciones fantásticas o inverosímiles, lo hará por caminos lógicos y verosímiles.

Con todas las características del discurso fantástico, Adolfo Bioy Casares muestra la capacidad de crear en sus relatos un pequeño mundo que es integrado, entre otros elementos, por máquinas, utopías, bestias, etc. Cada uno de estos textos es una creación, un invento, una máquina que es productora de sentido y que logró rebasar la ficción realista, engañando con esto a cada uno de los lectores que en busca de la solución, caen en pistas falsas o con otros acertijos o historias que en algún momento aparentan ser independientes, pero que son partes del mismo enigma. Pero más allá del gran rompecabezas que reta la inteligencia del lector en busca de la solución, hay otra cuestión que crea no sólo en el lector la duda razonable sobre los hechos extraños de los personajes, sino el hecho de tener la duda sobre su propio mundo, en donde encuentra la posibilidad de fundamentar su interpretación del mundo imaginario entrevisto.

Cabe destacar que la literatura fantástica en Argentina se mostró, en un principio, como un género que pasó por una época de formación y de identidad, donde los escritores

argentinos se dieron a la tarea de expresar en estos relatos las peculiaridades de la literatura fantástica, pasando por diferentes corrientes literarias que enriquecieron sus costumbres, ideales y valores, y que sirvieron, y sirven, de ejemplo para las nuevas generaciones, lo cual coloca a los argentinos como la nación más sobresaliente en el mundo al escribir relatos de género fantástico. Como ejemplo podemos nombrar a Borges, Lugones, Macedonio Fernández, José Hernández entre otros. Escritores que influyeron notablemente en los relatos del autor que mayormente estudiamos durante la investigación: Adolfo Bioy Casares, quien en sus escritos plasmó diversas imágenes de las tres corrientes literarias más importantes de Argentina –Gauchismo, Ultraísmo y Modernismo– obra que nos ayudó no solamente a comprender la influencia que tuvieron sobre los escritores del género, sino a encontrar algunos principios de la semántica que son importantes para el proceso comunicativo.

Para conseguir ese encuentro con la comunicación, la literatura fantástica se apoyara en el encuentro interpersonal, el receptor va a ser capaz no sólo de desarrollarse completa e íntegramente en sus aspectos físico, psicológico y social, sino que de la misma manera va a constituir su historia personal con una información específica que le permitirá estructurar su carácter. El ser humano, a través de estas narraciones, alcanza estructuras con las cuales logra desarrollar su personalidad y por lo tanto perfecciona las formas en la que se comunica con las otras personas. Con esto el receptor de literatura fantástica halla en algunos aspectos el descubrimiento de sí mismo. Entonces, la relación del ser humano (receptor) con este género literario (mensaje) que desarrollan los autores (emisor), va a transformar la percepción de la realidad abriendo otros mundos de acción humana.

La literatura fantástica se logra en la percepción, descripción e imágenes conseguidas con el lenguaje discursivo, ocupando técnicas que van a manipular la sensibilidad y la conciencia del lector. Además, la literatura fantástica existe porque es claro reflejo del desarrollo de la mente de un ser humano y de la mentalidad de un grupo. Es sin más, el conocimiento del individuo y de la colectividad. Asimismo la literatura fantástica constituye un registro del pensamiento de la especie humana. Bioy Casares es, ciertamente, un compendio de conocimiento y, paralelamente, una descripción del alma y de la naturaleza del ser humano. La literatura fantástica hace surgir en la mente del hombre por lo menos una posibilidad de forma de vida: modos de permanecer en la realidad o de establecer el

contacto con ella para transformarla e interpretarla. Entonces, en la literatura fantástica, el ser humano al dudar de su realidad, encuentra el reflejo de ese mundo que le toca vivir y cambiar.

Esperemos que esta investigación, que es sólo un pequeño paso en nuestras vidas, nos ayude a encontrar nuevas dudas a nuestras preguntas sobre el mundo en que habitamos, ya que precisamente esa es la magia y la oportunidad que nos da la lectura, y la comunicación, entre más se investiga y más se lee encontraremos nuevos caminos por los cuales indagaremos nuevas oportunidades para desarrollarnos y crecer como seres humanos, con ello sabemos que tendremos nuevos espacios, sin embargo, para ello habrán mejores tiempos y herramientas que nos ayuden a profundizar de manera más lúcida en todos los temas y a tratar de aprovechar adecuadamente los recursos que posteriormente tengamos para revelar y comunicar un aspecto de la realidad.

Bibliografía

- Acosta Montero, José, *Periodismo y literatura*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1973, 317 pp.
- Aguilera, Octavio, *La literatura en el periodismo*, Paraninfo, Madrid, 1991, 190 pp.
- Anderson Ambert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana I*, sexta edición, FCE, México, 1967, 473 pp.
- Antonio Alcalá y Humberto Batis, *La comunicación humana y la literatura*, Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Enseñanza Superior, México, 1972, 47 pp.
- Ayuso de Vicente, María Victoria y otros, *Diccionario de términos literarios*, Editorial Ariel, Madrid, 1990, 420 pp.
- Bernal Sebastián y Lluís Albert, *Periodismo informativo de creación*, Mitre, México, 1985, 233 pp.
- Berrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti, *Literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, 1957, 95 pp.
- Bioy Casares, Adolfo, *El lado de la sombra*, segunda reimpresión, Editores Tusquets, México, 1992, 226 pp. (colección andanzas).
- Bioy Casares, Adolfo, *El gran Serafín*, primera reimpresión, Editorial Norma, Colombia, 1998, 145 pp. (colección obras completas: cuentos II).
- Bioy Casares, Adolfo, *El héroe de las mujeres*, Editorial Norma, Colombia, 1998, 148 pp. (colección obras completas: cuentos II).
- Bioy Casares, Adolfo, *Historias desaforadas*, Editorial Norma, Colombia, 1998, 154 pp. (colección obras completas: cuentos II).

- Bioy Casares, Adolfo, *Una muñeca rusa*, primera reimpresión, Editorial Norma, Colombia, 1998, 115 pp. (colección obras completas: cuentos II).
- Borges, Jorge Luis, *Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1957, 159 pp.
- Borges, Jorge Luis, Bioy Casares Adolfo y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, quinta reimpresión, Editorial Hermes, México, 1997, 441 pp.
- Botton Burla, Flora, *Los juegos fantásticos*, UNAM, México, 1994, 222 pp.
- Braceli, Rodolfo, *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*, segunda edición, Editorial Sudamericana, Argentina, 1998, 252 pp.
- Bruner, Jerome, *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, España, 1988, 179 pp.
- Camps Pernau, Susana, *La literatura fantástica y la fantasía*, editorial Modadori, Madrid, 1989, 108 pp.
- Camurati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Corregidor, Argentina, 1990, 255 pp.
- Dallal, Alberto, *Periodismo y literatura*, ediciones Aguilar, México, 1992, 223 pp.
- De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia II*, ediciones Guadarrama, España, 1971, 334 pp.
- Ferrero, Juan José, *La literatura*, Ediciones Mensajero Bilbao, España, 1992, 594 pp.
- Hahn, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudios y textos*, Ediciones Coyoacán, México, 1997, 195 pp.
- Haldane, John Burdo, *Mundos posibles*, Editorial Barcelona, España, 1974, 217 pp.

- Levinne, Suzanne, *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Fundamentos, Madrid, 1982, 260 pp.
- Martín Vivaldi, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Paraninfo, Madrid, 1973, 362 pp.
- Nueda Luis y Antonio Espina, *Mil libros*, Editorial Aguilar, tomo I, México, 1992, sexta reimpresión, 989 pp.
- Ramón Medina, José, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Tomo I, Editorial Monte Ávila, Venezuela, 1995, 1706 pp.
- Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*, Taurus, Madrid, 1987, 445 pp.
- Sainz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de literatura*, Editorial Aguilar, España, Colección obras de consulta 1972, 1217 pp.
- Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1999, 141 pp.
- Vax, Luis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1980, 200 pp.

La Banda

