



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Reelaboración de la poética de lo fantástico

en *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

Itzel Rodríguez González

TUTORA:

Dra. Raquel Mosqueda Rivera

IIFL UNAM

México, D.F., junio de 2015

CONACYT 49832-H



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi hogar directo y extendido con cariño y gratitud
A mis alumnos, cómplices de mi pasión literaria

ÍNDICE

Introducción	4
Periferia y génesis	
El ámbito literario argentino, 1900-1940	8
El efecto en colaboración, Bioy-Borges	26
El nuevo modo fantástico	
Delimitación del tema	35
Antecedentes	40
<i>La Antología de literatura fantástica</i>	44
A manera de recapitulación	67
<i>El sueño de los héroes: un hito en la narrativa de Bioy Casares</i>	
Antecedentes novelísticos: <i>La invención de Morel</i> y <i>Plan de evasión</i>	70
Antecedentes cuentísticos: <i>La trama celeste</i>	75
<i>El sueño de los héroes</i>	78
La voz narrativa	79
Los personajes	93
La idea del héroe: el valor y el coraje	102
Conclusiones	120
Bibliohemerografía	129

INTRODUCCIÓN

El escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) se ubica en la historia de la literatura latinoamericana como uno de los escritores que participó en la inauguración del nuevo concepto de lo fantástico. Sin embargo, cuando se analiza su obra no hay un proceso detallado de cuál fue la aportación y evolución de Bioy Casares dentro de lo fantástico. Así, mi intención con este trabajo es probar cómo en *El sueño de los héroes* (1954), tercera novela de Bioy, hace una reelaboración de la poética fantástica, que amplía y enriquece el ámbito personal y el campo de la narrativa argentina.

Para fundamentar mi dicho, primero revisaré la conformación del contexto cultural y literario de Argentina de la primera mitad del siglo XX, entre otras cosas, cómo se propone una definición urgente de lo nacional, aunado a la problemática de la identidad; cómo orgánicamente las vanguardias y los grupos alejados de lo fantástico le “ayudan” a su construcción. En segundo término, gracias a esa presentación del ambiente y conceptos literarios que se manejaron antes de 1940, confrontaré la estrategia de Bioy Casares y Jorge Luis Borges de mostrar un programa de literatura en colaboración, pues la relación amistosa y productiva de la mancuerna destacaba un fenómeno atractivo que fue aceptado en el campo literario de la época: un nuevo tipo de literatura que imbricaba tanto temas fantásticos, de misterio, como policíacos, de ciencia ficción y metafísicos; en tercer lugar, delimitaré el concepto fantástico a la luz de lo formulado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo con la *Antología de literatura fantástica* (1940), en tanto que parecía un cajón de sastre donde todo cabía, donde el eje unificador era el uso de la imaginación razonada. Ese nuevo modo fantástico dotaba pues a la narrativa de amplias posibilidades y Bioy supo aprovechar el suceso. En este sentido hay que considerar como

parte del proceso evolutivo del modo fantástico las dos novelas y los primeros cuentos de Bioy Casares: *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945) y *La trama celeste* (1944-1948), para ello haré un marcado análisis de esta primera etapa fantástica que estableció una fórmula:

En *La Invención de Morel* [...] los rastros genéricos pertenecen a la narración policial y a la ciencia ficción, o a una variante de la literatura fantástica sustentada en un supuesto científico. En *Plan de evasión* [...] el esquema se repite, aunque el componente policial se debilita en beneficio de una intriga más amplia o ambigua (con conflicto familiar y un complot político). Lo policial es casi una técnica.¹

El empleo sofisticado de las voces narrativas, del modelo de manuscrito editado, del juego fantástico de tiempo y espacio, tienen como fin manipular lo no manipulable: la vida, la muerte y en consecuencia el inalterable destino humano con la técnica del enigma, que darán pie a lo que hará después en *El sueño de los héroes*.

Finalmente, frente a este escenario haré una lectura puntual y un análisis de *El sueño*, publicada catorce años después de iniciada su carrera literaria, y donde descubriré las intenciones y la inflexión en su poética:

Cuando escribí los cuentos de *La trama celeste*, en los años cuarenta, yo estaba pensando y empezando a escribir el argumento de *El sueño de los héroes*, que me parecía muy atractivo y que fue bien recibido por los amigos a quienes se lo conté: Borges, Peyrou, Mastronardi y los hermanos Dabove [...] La época [...] la reconstruí con recuerdos míos, sin temor a cometer anacronismos, diciéndome que el futuro iba a ser tan extenso que los pasaría por alto como a detalles sin importancia. Entre otros, son recuerdos de relatos que se contaban en un bar donde se reunían choferes de taxi, al que me llevaba Joaquín, el chofer de casa. Quedaba en Montevideo al llegar a Guido. Si yo creyera que en mi memoria es totalmente exacta diría que allí sólo se contaban historias de trasnochadores afortunados, que después de farras en algún cabaret salían en un taxi abierto, a grandes paseos por los bosques de Palermo, lo que me parecía un símbolo de la vida rumbosa.²

¹ José Miguel Sardiñas, “*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, lo policial y lo fantástico”, en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Letras Cubanas, La Habana, 2010, p. 198.

² Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología*, selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Revière, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 249.

La trama, las referencias, la intertextualidad, las herramientas literarias utilizadas como la voz narrativa, la construcción de personajes, el uso del espacio y el tiempo, etcétera, se complejizan. Los recursos para construir el suceso fantástico abren una posibilidad intertextual, por ese lado se enriquecen las probables interpretaciones. Observaré cómo esta es una etapa donde Bioy se acerca más a la poética de Borges y entabla un diálogo con algunos de sus temas fundamentales –una característica más que fundamentará la reelaboración fantástica: el destino– el valor y el coraje, la transgresión de la tradición gauchesca, el giro del gaucho al compadrito, entre otros.

Si bien *El sueño* sigue el tema obsesivo bioycasereano: burlar el destino, es decir, manipular el tiempo, también la trama sugiere una vuelta de tuerca y manifiesta otras problemáticas en esa proximidad borgiana, por eso me interesa probar y demostrar, que lo que hace Bioy con esta obra es una reelaboración de la poética fantástica, al enriquecer e introducir temas como el mito del coraje al ámbito fantástico.

Varios críticos ven en *El sueño* el mayor cambio en el uso realista tanto en el espacio (Buenos Aires), en el tiempo (fechas específicas) y en los personajes (hombres y mujeres bonaerenses).³ Sin embargo, tanto en estos elementos radica el giro como en la construcción de la historia que reelabora el modo fantástico por medio del manejo de la voz narrativa, aquella que se convierte en la guía del enigma; asimismo revisaré cómo se erige la idea del héroe a partir de la construcción de los personajes que rodean a Emilio Gauna, personaje protagónico, y cómo el conflicto principal se basa en el concepto de valor y

³ Algunos de los críticos que advierten el quiebre narrativo de Bioy son Ofelia Kovacci, “Introducción”, en *Adolfo Bioy Casares*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963, pp. 7-39; Thomas C. Meehan, “Estructura y tema del *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares”, *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 20, 1973, pp. 31-58; Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1984 y José Miguel Sardiñas, “Prólogo”, en *Dos novelas memorables*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2004, pp. 7-22.

coraje que intriga al protagonista y que lo lleva a la búsqueda de su propio destino: “Lo que originó mi argumento es la ansiedad que sentimos cuando hemos perdido algo”.⁴

Esta demostración de elementos tratarán de evidenciar que la novela adquiere un rico potencial en correspondencia al proceso fantástico. La historia se edifica desde varios flancos que coinciden fantásticamente en la revelación, en el tiempo del coraje, pero que en esta narración se insinúa además la formación del carácter de Gauna, aquí otro rasgo novedoso en la obra de Bioy, y que construye vínculos con el concepto del mito del coraje borgiano.

El capital literario de *El sueño de los héroes* es tal, que la idea de reelaboración del modo fantástico sugiere ir más allá del suceso propiamente fantástico y me permite analizar y estudiar el contenido en el campo fantástico, genérico, intertextual, del los nuevos lectores y del propio ejercicio creativo de Adolfo Bioy Casares.

⁴ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología*, p. 248.

PERIFERIA Y GÉNESIS

EL ÁMBITO LITERARIO ARGENTINO, 1900-1940

El sueño de los héroes —novela escrita en 1954— rompe con el modo fantástico que ejercitó Adolfo Bioy Casares desde 1940. Si bien es cierto que sus dos novelas anteriores —*La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945)— fijaron en su poética una tendencia hacia la ciencia ficción y lo fantástico, en ellas sólo se descubre parte de la poética que en los años cuarenta empezaba a imperar en Argentina o, mejor dicho, que intentaban introducir en el ámbito cultural con el grupo que conformaban Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Recordemos que la intención de estos tres escritores era propiciar un tipo de relato al que calificarán de fantástico y un lector ejemplar dispuesto a dilucidar los sucesos, alejándose de los paradigmas tradicionales.

En la primera década del siglo XX, Argentina sufría dificultades económicas y sociales. Como en toda nación en proceso de modernización, la realidad tenía dos caras; una, la que conformaba la nación moderna, ubicada en Buenos Aires y el litoral, donde el crecimiento, la tecnología y las comunicaciones imperaban; la otra, la constituida por la Argentina rural, ubicada en la provincia, económica y socialmente estancada, lejos del avance sociocultural. El contraste de riquezas estuvo determinado por la diversidad étnica gracias al importante fenómeno de la inmigración.⁵ Como resultado del éxodo europeo a tierras porteñas, se empezaron a reafirmar los antiguos valores criollos. A principios del

⁵ “La inmigración se concentró en Buenos Aires y en otros centros urbanos del litoral, donde había mayores oportunidades de movilidad social que en la zonas rurales. Esta concentración creó dificultades a la élite, que trataban de excluir del sistema político a los inmigrantes. Y sin embargo, al aumentar la politización de las clases media y obrera urbanas, hubo que aumentar un modelo más flexible, parcialmente, asimilando a grupos de clase media. Esto fue efectuado, en gran parte, por la ley de Sáenz Peña, del sufragio limitado (1912), y por el desarrollo del Partido Radical, que actuaba como parachoques entre la oligarquía y los grupos de clase media que dependían del patrocinio del Estado. Por consiguiente, surgió una sociedad pluralista más democrática, pero que, en última instancia, seguía controlada por la élite. Los grupos dependientes de clase media fueron incluidos en el sistema, pero la clase obrera, los inmigrantes de la primera y segunda generaciones, seguían pareciendo una amenaza” (John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 21-22).

siglo XX se examinan los conceptos de modernización, progreso, civilización y barbarie que constituyen el Estado nacional argentino, forjados por los intelectuales y la clase política en el siglo XIX. Asimismo, la teoría positivista pierde toda vigencia⁶ y el nacionalismo, alejado del modelo europeo, será el antídoto contra los ideales decimonónicos, ya que existían dos circunstancias que conformaban la Argentina del Centenario: “había [...] en el país una insuficiente integración social, efecto de un vasto territorio pobremente poblado y con comunicaciones muy deficientes, [además] Argentina tenía entonces un gran porcentaje de población de origen inmigratorio que no había participado de un pasado común”.⁷ Así surge el “primer nacionalismo” o “nacionalismo cultural”, que trató de redefinir la nación y su colectividad.⁸ La tarea inicial fue la búsqueda de una identidad por medio de la escritura, reescritura y reinterpretación de la historia argentina, en franco registro de la nueva definición de la nacionalidad. Los escritores del Centenario fueron Manuel Gálvez (1882-1962), Ricardo Rojas (1882-1957) y Leopoldo Lugones (1874-1938) y son importantes para entender la “autoidentificación del escritor”,⁹ porque si bien ellos llevaron a cabo una diferenciación cabal entre los escritores y la “buena sociedad” —como le llaman Altamirano y Sarlo—, también concibieron una nueva forma de identidad social como artistas, con nuevas relaciones y espacios ganados: “los escritores

⁶ Sobre esta teoría, Rafael Olea Franco explica que “se quebrantó la fe en el progreso lineal fundado en leyes sociales universales cuya aplicación en cualquier sociedad produciría la «civilización», entendida esta como el aumento del bienestar humano por medio de los avances de la ciencia: industrias, vías férreas, tecnología, etcétera” (*El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económico, México/Buenos Aires, 1993, p. 26).

⁷ Olea Franco, *op. cit.*, p. 27.

⁸ Se le llama época del Centenario al periodo que va de 1910 a 1920, por las celebraciones llevadas a cabo por el inicio de la independencia en 1810 y la proclamación de la misma en 1816. El fervor patriótico por las celebraciones del Centenario se relaciona con las tendencias hacia el nacionalismo: “Este movimiento cultural [...] fue fundamentalmente defensivo, pues afirmó el derecho de una élite de *criollos viejos* a continuar en el poder. La fusión más triunfante de estos dos impulsos en apariencia contradictorios —cultura europea y nacionalismo argentino— fue lograda por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* (1926)” (King, *op. cit.*, p. 25).

⁹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 214.

comienzan a planear su actividad dentro de los marcos de la vida del artista, con un proyecto creador que se esfuerzan editando regularmente”.¹⁰ Se convierten en la oposición que estimula la vida de las vanguardias en los años veinte. En tal sentido, resulta interesante ver que los textos primerizos de Borges y Bioy niegan un idílico objetivo social o nacional. Por ello, la propuesta novel de una literatura de imaginación razonada llamada fantástica tiene oportunidad de crecer frente a una tradición anquilosada que buscaba respuestas y formas de educación en la literatura.

En la obra de Manuel Gálvez, en específico en *El solar de la raza* (1913), se representan las inclinaciones hispanistas que poco a poco se fueron gestando entre los intelectuales. Recordemos que la tendencia decimonónica era antihispanista; sin embargo, después de la guerra de 1898 entre los Estados Unidos, España y Cuba, la imagen peninsular se valora desde otra perspectiva frente al materialismo de los estadounidenses. De tal suerte, Gálvez construye la identidad nacional con fundamento en el pasado hispano y el futuro “argentino”. Olea Franco lo califica de nacionalista romántico, y es verdad pues, de cierta manera, Gálvez quiere fundir, en la eventual conformación de la identidad argentina, a los inmigrantes con los latinos.¹¹ En su producción inicial: *La maestra normal* (1914), *El mal metafísico* (1916) y *Nacha Regules* (1919), Gálvez utiliza, a decir de

¹⁰ Altamirano y Sarlo, *op. cit.*, p. 214.

¹¹ “Al clasificar las tendencias políticas de su época, [Gálvez] distingue dos facetas: por un lado, encuentra una corriente conservadora y tradicionalista, que clama contra la pérdida de la antigua fisonomía moral y material del país y quiere moderar la inmigración y restaurar en agudo nacionalismo de antaño; y, por el otro, distingue una corriente cosmopolita y liberal, que mira demasiado hacia Europa y Estados Unidos, desea el progreso a toda costa y no se interesa por el alma propia del país. Según Gálvez, el primero, «que es el verdadero nacionalismo», ha sido denominado «nacionalismo histórico» y el otro «nacionalismo progresivo». No obstante sus expresas preferencias por el primero, el autor propone [en *El solar de la raza*] una solución intermedia: «Yo creo que ambas tendencias deben unirse en una sola. La Argentina moderna, construida con base de inmigración, o sea de cosmopolitismo, puede y debe conservar un fondo de argentinidad» (Olea Franco, *op. cit.*, pp. 35-36).

Brushwood, la estética realista-naturalista,¹² echando mano de los temas tomados de la realidad contemporánea; aunque el lenguaje y la estructura literaria estaban más familiarizados con los modelos del siglo XIX.

De la generación del Centenario, Ricardo Rojas será el que proclame, a lo largo de toda su obra, el nacionalismo como tema esencial. Rojas examina la idiosincrasia del argentino e intenta dibujar el novel perfil nacional, utilizando el término *argentinidad* para englobar en él un ideal primordial: “empieza a construirse por medio de la acción de un elemento natural e inconsciente: la influencia que ejerce la tierra”.¹³ Esta idea allegada al indigenismo, que circulaba ya por otras regiones de Latinoamérica, tenía como objetivo negar y repudiar lo europeo. Aunque en Argentina había indios, estos nunca participaron de la cultura dominante y Rojas prefirió volcarse hacia la construcción de una comunidad a partir de la edificación de un mito nacional; en un afán de recuperación estético, “llega a la revaloración romántica de las tradiciones orales del pueblo: proverbios, cantos, bailes, leyendas”.¹⁴ Por ello, Rojas será el forjador de un mito:

es inescindible del proyecto creador de Rojas [...] El “espíritu de la tierra”, la “raza”, la “sangre”, las categorías del espiritualismo antipositivista, pero también aquí y allá algunas gotas de positivismo: en fin, todos aquellos elementos del horizonte ideológico que podían contribuir a elaborar esa “realidad primordial”, fueron movilizados para dotar a los argentinos de la sólida tradición nacional frente a la amenaza de una invasión disolvente.¹⁵

En tanto que Leopoldo Lugones contribuirá con el mito gauchesco como parte de la identidad nacional que buscaba Argentina:

¹² Para un análisis detenido de este rasgo en Gálvez, véase John Brushwood, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 24-25.

¹³ Olea Franco, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁵ Altamirano y Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 186.

En 1913 [...] recibió una propuesta para pronunciar una serie de conferencias en el teatro Odeón de Buenos Aires. Su inmediata aceptación desembocó en seis lecturas que suscitaron las más encontradas reacciones en el público: desde la entusiasta aceptación por parte de su auditorio, hasta el total rechazo en círculos más amplios. El autor hizo algunas modificaciones a las lecturas originales, basadas en un trabajo iniciado en París en 1911, y añadió cuatro capítulos y un prólogo para publicar el conjunto en 1916 bajo el título de *El payador*.¹⁶

El material iba desde la exposición de la poesía épica y su quehacer en el mundo griego, hasta un vasto estudio de la obra de José Hernández, el *Martín Fierro*.¹⁷ En este sentido, *El payador* “es una reflexión sobre la identidad argentina realizada a conciencia, con el deseo expreso de influir en el ámbito cultural [además] supone la elección de una fecha ritual —la conmemoración del nacimiento de la patria— que legitime las propuestas nacionalistas del texto”.¹⁸ Siguiendo la línea de Rojas, Lugones reivindica lo popular a partir del rescate de una música y una literatura que le permitan crear una épica argentina, la fórmula lugoniana consistirá en conceder al arte la función de formadora y educadora

¹⁶ Olea Franco, “Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVIII, núm. 1, 1990, p. 307.

¹⁷ La inclusión de *Martín Fierro* (1872) de José Hernández y *La vuelta de Martín Fierro* (1879) son de suma importancia en este contexto cultural, aunque se consignen en el siglo XIX, conviviendo con el movimiento romántico hispanoamericano. A pesar de esta limitante temporal, conviene esta nota para hablar del poema y dar ciertos datos que lo justifiquen como fuerte influencia para la primera década del siglo XX en la Argentina. El *Martín Fierro* tuvo una enorme aceptación desde su primera edición, el motivo de este éxito radicaba en que se trataba de una obra no sólo de entretenimiento, sino de un estudio social; Hernández lo advierte desde el prólogo: “*Martín Fierro* no va de la ciudad a referir a sus compañeros lo que ha visto y admirado en un 25 de mayo u otra función semejante, referencias algunas de las cuales, como el *Fausto* y varias otras, son de mucho mérito ciertamente, sino que cuenta sus trabajos, sus desgracias, los azares de su vida de gaucho” (José Hernández, *Martín Fierro*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Rei, México, 1987, p. 18). Así, el poema de Hernández redefine el rumbo de la gauchesca dejando atrás el *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo. Hernández contradice las ideas románticas y coloca su poema en un lugar especial: “Su defensa de las gentes de campo frente a la ciudad prepotente y explotadora, en opuesta postura al injusto planteamiento sarmientino sobre civilización y barbarie, es el eje de todo su batallar. [...] Hernández se plantea con valentía una cuestión básica: la necesidad de no despreciar al pueblo pastor ante el espejismo de que el país, abocado a una transformación industrial superadora de estadios primitivos, debía renovarse en todos sus aspectos. [...] no se oponía a los avances industriales, pero consideraba, y así lo dejó escrito, que mientras la ganadería constituyera la fuente principal de la riqueza pública argentina, el gaucho seguiría siendo un motor fundamental en su marcha hacia adelante” (*op. cit.*, pp. 19-20). Por ello, llevará la denuncia y la reivindicación del gaucho al ámbito literario. *Martín Fierro* no sólo tuvo repercusión en su época, permeó el ámbito literario argentino de la primera mitad del siglo XX, con la figura del gaucho como identidad y símbolo de Argentina, y dotado de otra función social. En el capítulo tres de este trabajo retomaré el tema del gaucho, no sólo por la reelaboración borgiana del héroe como fuerte influencia para los personajes Emilio Gauna y el doctor Valerga de *El sueño de los héroes*, sino como uno de los temas de la novela de Bioy.

¹⁸ Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, p. 47.

para crear una idea de nacionalidad, dar a la figura del gaucho virtudes cívicas y morales que cifren en él al ser nacional.

Lejos de su tendencia nacionalista y sus ideologías políticas, que lo llevaron al final de sus días al rechazo de las nuevas generaciones literarias,¹⁹ Lugones abarcó otros géneros, se convirtió en una presencia activa en las tres primeras décadas del siglo XX. En cierta forma, su figura se tornó, como lo definen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en el centro del sistema, los jóvenes aprenden a escribir como o en contra de él.

Por ello, es significativa su inclusión en la *Antología de literatura fantástica*. Recordemos que se incorpora el cuento “Los caballos de Abdera”, de su libro *Las fuerzas extrañas*, escrito en 1906, pero publicado en 1926, y que es considerado un libro de relatos fantásticos que plantea la autonomía del género en Argentina. No sólo en la *Antología* es reconocido Lugones, para Borges, la figura y las ideas lugonianas tenían un punto de encuentro con sus propias ideas:

coincidía [...] con el temprano criollismo borgiano que él y sus compañeros difundían desde las páginas de *Proa* y *Martín Fierro*. [...] aparte de notas y referencias menores a Lugones, la primera gran ocasión en la que Borges fija su posición frente a él es justamente en el artículo titulado «Lugones», nota necrológica que escribió poco después de su suicidio y que apareció en la revista *Nosotros* (1938).²⁰

Lugones será un antecedente obligado por el uso que hace de lo fantástico y que sirve como fundamento para lo que yo llamaré más adelante el “nuevo modo fantástico”.

¹⁹ José Miguel Oviedo explica el “fenómeno Lugones” por sus posiciones polémicas frente a la política argentina: “El poeta prosista terminó siendo un símbolo de la ceguera moral a la que un hombre de excepcional inteligencia e imaginación podía llegar; fue fácil entonces responsabilizarlo por la crisis que sufría el país puesto que, en vez de haber denunciado ciertos fenómenos premonitorios, los había celebrado como el nacimiento de una nueva era. Lugones se suicidó a comienzos de 1938 y dejó así abierto un enigma que ha desvelado la conciencia colectiva argentina” (“Borges/Lugones/Pierre Menard”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, p. 198). Recordemos que Lugones estuvo en contra de los gobiernos radicales que encabezó Hipólito Irigoyen y aplaudió, en 1930, el golpe militar del general Uriburu al gobierno popular.

²⁰ Oviedo, *op. cit.*, p. 199.

Veamos a grandes rasgos su libro *Las fuerzas extrañas* donde la importancia radica en la característica autónoma del género fantástico tradicional; y, para ello, primero haré un breve comentario de “Los caballos de Abdera”, con el fin de entender la justificación de su inclusión en la *Antología*. La práctica fantástica de este relato tiende a lo sobrenatural, la vertiente fantástica tiene un referente mítico y, por ende, una solución que obedece a una herencia de origen griego, al llamado *Deus ex machina*, es decir, la solución que se da al suceso fantástico o sobrenatural —en este caso la humanización de los caballos— es externa al texto y no tiene una explicación lógica ni científica. Es posible entonces que su inclusión en la *Antología* se deba a sus nexos con lo fantástico tradicional y la mezcla con otras vertientes —el nuevo modo fantástico tiene como una de sus características la hibridez y la mezcla de géneros para enriquecer el relato—; es posible observar los diversos rasgos que ostentan los textos de *Las fuerzas extrañas*, y que conceden al autor un sitio particular en el género fantástico argentino: en “Los caballos de Abdera”, un rasgo mítico; bíblico en “La lluvia de fuego”; popular en “El escuerzo” y de ciencia ficción en “Un fenómeno inexplicable”.

Siguiendo este breve recuento literario de la primera mitad del siglo XX descubrimos, en la segunda década de 1900, a un escritor popular en su época, pero olvidado en la actualidad, Benito Lynch (1880-1961), y su novela, *Los caranchos de la Florida* (1916), obra de carácter rural que vuelve a las connotaciones despectivas del gaucho: “lejos de ser un refugio de valores y virtudes positivas, el campo se revela, al final y trágicamente, bajo el signo de la barbarie”.²¹ En *El inglés de los güesos* (1924), novela de la llamada literatura regionalista, Lynch continúa con el tema planteado en el *Martín*

²¹ Sandra Contreras, “El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, t. 6, p. 202.

Fierro: la difícil inserción del gaucho en su propio país. La literatura argentina se enfrenta a lo que Sarmiento propone como el dilema de la conciencia argentina establecido entre civilización y barbarie:

Lo interesante de esta novela es que documenta la noción de que el campo argentino y sus peculiares modos de vida social si no estaban llegando a su fin, al menos habían entrado en crisis: los valores tradicionales del gaucho y del criollo de pueblo [...] retrocedían inexorablemente ante el empuje de valores de la modernidad. El proceso los había convertido en una parte marginal de la nueva sociedad: hombre de suburbio pobre, obrero, pequeño comerciante.²²

Lynch será el antecedente de Ricardo Güiraldes (1886-1927), quien reafirmó, en 1926, con su novela, *Don Segundo Sombra*, la problemática del gaucho y que será referencia obligada para el análisis de *El sueño de los héroes*:²³ “exalta los rasgos éticos propios de la vida del gaucho: libertad, estoicismo, valor, trabajo, lealtad. Nadie desde el *Martín Fierro* había hecho de la cultura pampeana algo tan ejemplar, tan artificial y poético”.²⁴ En este momento, en la narrativa argentina sobresale un grupo de novelistas preocupados por los cambios sociales y espirituales del país, que trata de registrar la vida cotidiana de los argentinos, los conflictos propios de la época y las transformaciones sociales y económicas por las que atraviesan. Este interés por la realidad se encuentra en escritores como Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) con su ensayo, *Radiografía de la pampa* de 1933, en donde hace una interpretación profunda de la realidad argentina y declara que el pueblo todavía le falta crear una tradición cultural continua.

²² José Miguel Oviedo, *Historia de literatura hispanoamericana. Postmodernismo, vanguardia y regionalismo*, Alianza, Madrid, 2012, t. 3, p. 212.

²³ Véase el tercer apartado de este trabajo.

²⁴ Oviedo, *op. cit.*, p. 237.

En contraposición tenemos a Roberto Arlt (1900-1942) que, para 1929 en una entrevista para *La Linterna Argentina*²⁵ plantea su postura con un tinte provocativo ante los temas actuales: la problemática de la literatura y la cultura nacional, el criollismo, las características del arte nuevo y la noción de modernidad. Arlt se ubica entre los inconformes en el ámbito literario y cultural, su espacio será “una modernidad conflictiva hecha de choques, oposiciones, contrastes, rupturas, disonancias perceptibles”.²⁶ Ejemplo de ello lo encontramos en sus novelas —*El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931)— y el libro de cuentos —*El jorobadito* (1933)—; además legitima la cultura popular y el desarraigo social. Arlt retrata las esperanzas frustradas de personajes que repudian y son víctimas de la ciudad, crea, como él lo define, un “nacionalismo a la violenta”.²⁷ Los textos de Arlt son un caso aparte en la literatura argentina porque, aunque inscritos en un código realista, en una primera etapa,²⁸ con un uso de sintaxis peculiar, es decir, “el carácter deliberadamente antiliterario de su lenguaje”²⁹ se traduce en un “rechazo de lo literario”.³⁰ Frente a todas estas características, paradójicamente, tiene una filiación con la vanguardia hispanoamericana al tiempo que se le niega.

²⁵ “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de las obras de los otros” (entrevista), *La Linterna Argentina*, núm. 12, agosto de 1929, pp. 25-27.

²⁶ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, El Colegio de México, México, 2009, p. 18.

²⁷ Roberto Arlt, “Algo más sobre el gaucho”, en *Aguafuertes. Obras*, Losada, Buenos Aires, 1998, t. 2, p. 434.

²⁸ Recordemos que el contexto político-social evidencia por qué Roberto Arlt utiliza como temas primordiales los problemas existenciales y la vida de la gran ciudad: “Por una parte el dinamismo del progreso que había marcado la sociedad argentina desde los últimos decenios del siglo XIX comenzaba a mostrar su lado problemático. Crecían las tensiones sociales y se hacía notar la transformación masiva de la sociedad causada por la inmigración. Se añade a esto la crisis cultural producida por la Primera Guerra Mundial que afecta a la Argentina por su orientación europea más que a otros países latinoamericanos y [...] la crisis económica que sigue al ‘crack’ de 1929” (Wolfgang Matzat, “En torno a la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt: estructuras narrativas y contexto cultural”, en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Fránkfort del Meno, 2001, p. 48).

²⁹ Hugo J. Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones del Equilibrista, México, 1996, p. 46.

³⁰ Ángel Rama, “Roberto Arlt o de la imaginación”, *Marcha*, núm. 934, 24 de octubre de 1958, p. 22.

Doce años después de la entrevista, Arlt publica, en *El Mundo*, “Escritores jóvenes de la América Hispana” —que será la respuesta al artículo de Eduardo Mallea, “The Young Writers of America Hispana”—; en él define, con una imagen sugerente, la posición de la joven literatura, se refiere a la poética de su generación como la de “la disonancia”; en el sentido de voz independiente en dibujo, en color respecto de la consonancia, es decir, de la tradición que llega de Europa. Aunado a este concepto trata de ampliar la nómina propuesta por Mallea (Arlt, Borges y Bioy Casares). Cuando Arlt impugna las virtudes de la novela tradicional, ve en ella la carencia de aventuras porque los personajes no actúan y se ha olvidado de la acción narrativa, que para él figuraba como eje fundamental del relato; la novela tradicional, a su juicio, deviene en una galería de retratos psicológicos que diluyen la acción:

El cuestionamiento a la novela como forma lleva a Arlt a incursionar tanto en el relato policial como en las narraciones fantásticas. Como Borges, Arlt rechaza el realismo, al que considera una “medianía” porque “no es un género sino una técnica que se limitó a describir lo que se hallaba debajo de sus narices con fidelidad de pantógrafo”. Pero a diferencia de Borges que propone para su programa narrativo “la imaginación razonada” de lo fantástico, Arlt busca la seducción del relato en los conflictos que deben generar los personajes con la misma “desmesura” que él reconoce que existe en los héroes de la novela clásica.³¹

A pesar de descubrir los puntos de encuentro entre sus ideas sobre la novela, el grupo encabezado por Borges fue ajeno a su trabajo y poética: “Arlt no interesa, por lo menos en ciertos círculos cultos, como novelista, como creador de ficciones”.³² Aunque Arlt no conoció la obra total de Borges, siendo cronológicamente imposible, sí tenemos referencias de que quizá ciertos relatos de Borges fueron leídos por Arlt; recuérdese que los cuentos de *Historia universal de la infamia* (1935) y *El jardín de senderos que se bifurcan*

³¹ Carlos Dámaso Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, t. 9, p. 175.

³² Corral, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a “Los siete locos” y “El lanzallamas” de Roberto Arlt*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 14.

(1941) fueron publicados en *Crítica*, revista donde trabajaba Arlt. Es evidente que él no tuvo ninguna influencia de Borges, pero quizá contrariamente a lo que se pueda pensar Borges vio en la novela *El juguete rabioso* (1926) un tema importante, digno de publicarse:

En el número 8 (marzo de 1925) de la revista *Proa*, dirigida a la sazón por Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Pablo Rojas Paz y Alfredo Brandán Caraffa, se publica "El Rengo", relato de Roberto Arlt que un año más tarde pasaría a formar parte de "Judas Iscariote", cuarto y último capítulo de *El juguete rabioso*. No es fácil imaginar a una personalidad literariamente tan fuerte como Borges resignándose a publicar un texto que le desagradara.³³

No obstante, el propio Arlt se siente ajeno a los círculos literarios y se queja de la poca sensibilidad de sus contemporáneos:

he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático en el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables: 'El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etc., etc.'"³⁴

En esta queja, se leen las tendencias antirrealistas del espacio literario argentino que más tarde propugnarán Borges y Bioy.³⁵

Para la década de los años veinte, la corriente ultraísta que Jorge Luis Borges importó de Madrid y promovió en Buenos Aires es decisiva para entender las drásticas divisiones de la literatura argentina del periodo hasta el momento en el que trabaja en la *Antología de literatura fantástica*, en ese sentido es relevante contextualizar y revisar esas promociones. En 1921, Borges participó en su fundación, a pesar del poco tiempo que

³³ Fernando Sorrentino, "Borges y Arlt: las paralelas que se tocan", *Proa*, núm. 25, septiembre-octubre de 1996, pp. 47-55. Aunada a esta intención editorial, en 1970, Borges confecciona el "Prólogo" a *El informe de Brodie* y hace referencia directa a Roberto Arlt en relación con el tema de las hablas regionales o especiales (lunfardo). Si atendemos la intención de esta reunión de cuentos como la describe Borges: "alguna vez pensé que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio. El fruto de esta reflexión es este volumen, que mis lectores juzgarán", vemos un guiño con Arlt (Jorge Luis Borges, "Prólogo", en *El informe de Brodie*, en *Obras completas II*, Emecé, Buenos Aires, 2007, p. 457).

³⁴ Corral, *op. cit.*, pp. 13-14.

³⁵ Para una lectura sobre estos puntos de encuentro entre Arlt y la novela, véase Laura Juárez, "Arlt y la polémica sobre la novela", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 222, enero-marzo de 2008, pp. 1-18.

impulsó la corriente (más tarde afirmó que aquella alianza fue un gran equívoco). La práctica del ultraísmo dio como resultado la revista *Prisma* (1921-1922), su contenido apoyaba la nueva producción de poetas y escritores jóvenes que intentaban romper con la herencia nacionalista. La revista *Nosotros* tenía como directores a Roberto Giusti y Alfredo Bianchi y era un grupo de intelectuales que modernizó las costumbres culturales, construyó un puente al erigir un espacio oportuno entre la tradición y la vanguardia, en ella habrá tendencias ultraístas y martinfierristas. En 1921, Borges escribe en esta revista una especie de manifiesto donde enumera las características de la poesía ultraísta:

- 1°. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2°. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
- 3°. Abolición de los trebejos ornamentales, el confeccionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4°. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.³⁶

Ya en la promoción de la poesía ultraísta, Borges aboga por la síntesis, de forma similar hará lo mismo más adelante con lo fantástico, advirtiendo la supremacía del relato (la síntesis) frente a la novela (magnificencia en lo dicho). La corriente se extingue hacia 1923, sin embargo, a partir de esta revolución poética, surgen otras revistas con tendencias específicas que modifican el ámbito intelectual. Jorge Schwartz explica la variación estética de Borges al alejarse rápidamente del ultraísmo, que se verifica a su regreso a Buenos Aires,³⁷ cuando redescubre la ciudad y el lenguaje criollo, que lo distancian de la realidad y la estética europea en la que estaba inmerso.³⁸ De tal revelación estética, Borges escribe *Fervor de Buenos Aires* (1923); los ensayos recopilados en *Inquisiciones* (1925) y *El*

³⁶ Nélica Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1962, p. 37.

³⁷ Estuvo en Madrid cuatro años, donde participa activamente junto a Rafael Cansinos-Asséns, en la edificación del ultraísmo (1918-1921).

³⁸ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

tamaño de mi esperanza (1926), que proponen una renovación y redefinición en la estética y la interpretación del gaucho y la tan anhelada concepción de la nacionalidad argentina o el supuesto criollismo.³⁹ Para la década de los años treinta, Borges ha superado el ultraísmo y encamina sus teorías hacia lo fantástico.

Frente a todos estos intentos de apertura de espacios (el fantástico, por ejemplo) desde dónde constituir su literatura, veamos una vertiente más. En la década de los años veinte surgen en el ámbito literario argentino dos grupos: Boedo y Florida. A raíz de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), algunos sectores del desarrollo industrial en Argentina se benefician económicamente, lo cual favorece, en relación directa, a los que más tarde conformaban el grupo Florida, pues se trataba de intelectuales pertenecientes a clases acomodadas. Estos se colocaron en una especie de torre de marfil desde donde propugnaron “el arte por el arte”; mientras que el grupo Boedo advertía, cautelosamente, de los peligros que representaba el supuesto progreso y denunciaba las problemáticas sociales que imperaban en Argentina.⁴⁰ En este sentido, ambos grupos manifestaron poéticas de avanzada, a pesar de las discrepancias estéticas: Florida exhibe en *Proa* (1922-1923 y 1924-1925, primera y segunda época, respectivamente)⁴¹ y en la revista *Martín Fierro*

³⁹ Para una revisión minuciosa y completa sobre los conceptos de criollo y criollismo, además de los primeros trabajos de Borges como nacionalista, véase Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, pp. 77-116.

⁴⁰ Recordemos que la polémica “Boedo y Florida” lleva a Roberto Mariani a establecer una especie de paralelo entre las dos tendencias en el que revelan con claridad las características básicas de estos grupos: “Florida — Boedo

Vanguardismo —Izquierdismo

Martín Fierro, Proa — Extrema Izquierda, Los Pensadores, Claridad

La greguería — El cuento y la novela

La metáfora — El asunto y la composición

Ramón Gómez de la Serna — Fedor Dostoiewsky” (citado por Salvador, *op. cit.*, p. 68).

⁴¹ En junio de 1925, *Proa* lanza una carta-manifiesto donde hace un llamado a los escritores de América; en ella propone y señala la conveniencia de un espacio nuevo para los escritores jóvenes: “Hemos querido, desde el principio, que *Proa*, haciendo justicia a su nombre fuera una concentración de lucha, más por la obra que por la polémica. Trabajamos en el sitio más duro y más libre del barco, mientras que en los camarotes duermen los burgueses de la literatura. Por la posición que hemos elegido, ellos forzosamente han de pasar detrás nuestro en el honor del camino. Dejemos que nos llamen locos o extravagantes. En el fondo son mansos y todo lo harán menos disputarnos el privilegio del trabajo, la aventura. Seamos unidos sobre el trozo

(1924)⁴² sus experimentos vanguardistas, en tanto que Boedo se apoya en la revista *Claridad* (1926) — antes titulada *Los Pensadores*— para propiciar una literatura como instrumento de lucha social. Ante estas reacciones literarias, Argentina, a la par con toda Latinoamérica, intentará originar, gracias a las vanguardias, un tipo de literatura alejada de la tendencia nacionalista y de la relación del escritor con la sociedad.

Otra pieza fundamental para la explicación de la existencia de un puñado de escritores en activo que darán dirección a la literatura de esos años serán las revistas *Martín Fierro* y *Sur*. La primera, como ya hemos visto, aunque de tendencia vanguardista y fundada en 1924 se convierte en el órgano de ruptura estética por excelencia. Mientras que *Sur*, fundada por Victoria Ocampo en 1931 es decisiva en el campo intelectual argentino y latinoamericano de esos años: el propósito a decir de Victoria Ocampo era “ «tratar los problemas que nos conciernen de un modo vital a los americanos» [...] pero el propósito implícito, quizá recóndito, respondía [...], al ansia de saber qué éramos, cómo éramos los argentinos”.⁴³ Ya para el 19 de julio de 1930, escribe a José Ortega y Gasset acerca de las intenciones de la publicación: “Mi proyecto, helo aquí: publicar una revista trimestral que se ocuparía principalmente del problema americano, bajo todos sus aspectos, y en la que colaborarían todos los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen

inseguro que marca rumbos. La proa es más pequeña que el vientre del barco, porque es el punto de convergencia para las energías”. El texto está firmado por Borges, Güiraldes y Brabdan Caraffa. Aparece reproducido en *ibidem*, p. 81.

⁴² Con la revista *Martín Fierro* el ámbito cultural argentino sufre cambios importantes, la estética de avanzada irrumpe en las costumbres literarias: “el campo intelectual genera su vanguardia y las formas de la ruptura entran en sistema con las modalidades de la vida literaria preexistentes. El cambio ideológico-estético no se produce en un vacío social, sino que [...] encuentra en las formas sociales de la producción literaria sus condiciones de realización. Como momento revolucionario de la transformación de las relaciones intelectuales, la vanguardia propone no sólo cambios estéticos: también un concepto radical de libertad, el desprecio de las instituciones sociales y artísticas, el rechazo de las formas aceptadas de la carrera literaria y la consagración. [...] En suma, todas las modalidades de la organización material e ideológica de la producción artística son afectadas por la vanguardia” (Altamirano y Sarlo, “Vanguardia y criollismo, la aventura de *Martín Fierro*”, pp. 212-213).

⁴³ María Rosa Olivier, *La vida cotidiana*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, citada por María Teresa Gramuglio, “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”, en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, p. 98.

en América. El *leit-motif* de la revista sería ése pero, por supuesto se tratarán temas de otra índole”.⁴⁴ Recordemos que en la década de 1930 Argentina pasa por momentos difíciles: Inglaterra impone sus relaciones comerciales completamente desfavorables para los argentinos; los radicales son reemplazados por los militares en el poder, primero por José Félix Uriburu y más tarde por Agustín P. Justo, es un periodo militar y conservador que se sostuvo por medio del fraude electoral; los liberales se transforman en una pequeña oposición. En este sentido, *Sur* afirma “que estaba por encima o más allá de la política, y en que reconstituiría el liberalismo en términos eternos, y en un nivel puramente cultural: la literatura demostraba la superioridad del arte sobre la vida, y ofrecía otro tribunal desde el cual juzgar los acontecimientos”.⁴⁵ El propósito fue dominar las prácticas culturales en Argentina, asunto que tratarán de hacer la dupla Bioy-Borges con sus proyectos editoriales, sin embargo, la tendencia de la revista se distanció con la premisa de creación de una identidad americana de forma directa,

Sur realizó esto a su manera, con su apelación a la mirada de los viajeros culturales, con su propósito de funcionar como un puente activo entre las culturas americanas y europeas, con su política de traducciones. En pocas palabras: por su elección por el cosmopolitismo, que terminó privilegiando cuantitativamente la relación con la literatura europea.⁴⁶

La revista mostró desde sus inicios una evidente estrategia editorial para dirigir la lectura en Argentina y otros países de Latinoamérica.⁴⁷ La tendencia fue, a decir de David

⁴⁴ “Carta a José Ortega y Gasset”, *Sur*, núm. 347, julio-diciembre de 1980, p. 144, citado por Alba Nora Rosenfeld, “*Sur*: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944”, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001, p. 66.

⁴⁵ King, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁶ Gramuglio, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ *Sur* editó libros desde 1933. Sobre la nómina de escritores de la revista *Sur* de la primera y segunda épocas se cuentan a Manuel González Lanuza, Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y José Bianco, entre otros. Para un estudio pormenorizado de la revista *Sur* véanse los trabajos de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1930; Alba Nora Rosenfeld, “*Sur*: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944”, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001; Jesús Méndez, “The

Viñas, cultivar la literatura de forma extraterritorial, suceso que se gesta en íntima relación con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), cuando *Sur* trata de entender qué ocurre en Europa: “sus posiciones se crispan actualizando como nunca la separación del escritor y de los términos más amplios de su comunidad: son los diez años de peronismo que agudizan su desenfoco anterior al extremo de hacerlos vivir «como extranjeros en su propio país»”.⁴⁸ En sus páginas, los escritores considerados fundadores de la revista —Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, José Bianco y Alberto Girri—,⁴⁹ se proyectaron en el campo intelectual de la época. Beatriz Sarlo explica este fenómeno:

Era la revista de un grupo de escritores amigos, aunque su directora, Victoria Ocampo, no fuera especialmente querida por Borges, ni por su íntimo Adolfo Bioy Casares [...] Ellos carecían de toda afinidad, pero la política literaria de Ocampo la obligaba a publicar lo mejor que se escribiera en todas partes, según ella misma, y a sus amigos locales y extranjeros”.⁵⁰

Al escoger lo mejor para las páginas de *Sur*, Ocampo dejaba fuera, de manera evidente, porque se trata de un asunto subjetivo sin duda, autores que también podían ser descritos con ese calificativo;⁵¹ así, la crítica y la creación literaria que se concentró en la revista tuvo una clara tendencia hacia la ensayística moral y filosófica y se alejó de toda

Origins of *Sur*, Argentina’s Elite Cultural Review”, *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, vol. 21, núm. 1, 1981, pp. 3-16; Eduardo Paz Leston, “El proyecto de la revista *Sur*”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro de Estudios de América Latina, Buenos Aires, 1981, t. 4, pp. 289-312 y Antonio Gómez López-Quiñones, *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Universidad Nacional de Granada, Granada, 2004.

⁴⁸ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 79.

⁴⁹ Viñas refiere en unos cuantos párrafos los diferentes perfiles que estructuran *Sur*: “En el centro Sábato. Y sobre esa misma zona, pero con un coloreado burocrático, el propio secretario de la revista, José Bianco, quien se sitúa en conflicto con la directora: son todos escritores ubicados en la clase media con densas tradiciones, flecos y «tentaciones» hacia arriba o «simpatía» en dirección de lo popular. A favor del estatus cuo [*sic*] o tomando partido por el cambio [...] Y en el otro extremo, en la derecha, idénticos a sí mismos, casi sin rostros y petrificándolos día a día en su hieratismo del que son víctimas, cómplices y usuarios, Mallea y Borges como mayores sostenedores de los privilegios y la concepción del escritor individualista burgués. Podría, por supuesto, prolongar su descripción a Bioy Casares, Mujica Láinez, la Bullrich, las Ocampo. Pero con ellos dos se fijan los datos más comunes (de la estructura *Sur* digamos), aparecen combinaciones de manera notoria. Son «modelos» del grupo” (*op. cit.*, pp. 79-80).

⁵⁰ Sarlo, “Una poética de la ficción”, en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, p. 20.

⁵¹ Gramuglio elabora una pequeña lista de los escritores que fueron rechazados o ignorados por *Sur*, entre los que destacan Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Leopoldo Marechal y Ezequiel Martínez Estrada (*op. cit.*). Y que en el caso de Arlt y Quiroga tiene resonancia en las tendencias fantásticas de Bioy y Borges.

tendencia política. Una importante cantidad de intelectuales y escritores extranjeros ocupó varias de sus páginas en la primera década de vida:

La práctica de *Sur* incluía una apertura al mundo, en un intento por romper con el provincialismo cultural [...]. Esto implicó traer muchos escritores de Europa, y distribuirlos junto con los colaboradores argentinos en las páginas de la revista. Esta disposición provocaría una enconada controversia. Los enemigos de *Sur* consideraron que esta táctica consistía en blanquear la cultura argentina para que los objetos de valor —europeos— pudiesen verse con mayor efecto.⁵²

En 1932, *Sur* publica el ensayo de Borges, “El arte narrativo y la magia”, el cual se configura como antecedente de lo fantástico argentino; esta publicación, y otras sobre el “criollismo urbano de vanguardia”,⁵³ explican en gran medida el operativo trazado por Borges para “desplazar del centro de la escena una cierta poética de la novela y una concepción de la literatura que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales, [...] muestra también que *Sur* fue a la vez que banco de pruebas, vehículo privilegiado y agente activo para esa operación”.⁵⁴ En esta dirección es que la revista tiene un papel importante en el nuevo modo fantástico ya que ofreció el escenario perfecto para gestar esa literatura. Recordemos que Borges junto con Ricardo Güiraldes y Eduardo Maella fueron los escritores argentinos que publicaron en la sección principal de la revista, la imagen de Borges dentro de *Sur* —por sus temas e ideas— era la de un excéntrico.⁵⁵ El propio Bioy

⁵² King, *op. cit.*, p. 77.

⁵³ Llamada así por Altamirano y Sarlo, *cf.* “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, p. 241.

⁵⁴ Gramuglio, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁵ Las notas de Borges en *Sur* fueron: “Séneca en las orillas”, núm. 1; “El Martín Fierro”, núm. 2; “El arte narrativo y la magia”, núm. 5; “Noticia de los Kenningar”, núm. 6; “Elementos de perceptiva”, núm. 7; “Los laberintos policiales y Chesterton”, núm. 10; “Modos de G. K. Chesterton”, núm. 22. “Forman un corpus que, desde varios puntos de vista, es ajeno a las preocupaciones que definen a la revista. Más aún, podría decirse que son notas excéntricas, materialmente marginales en su disposición dentro de cada número” (Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Partida*, núm. 6, noviembre de 1982, p. 6). Borges ensaya en *Sur* dos de sus tendencias fundamentales de aquella época: el criollismo urbano así como la lectura y revaloración de géneros populares. Recuérdese que para principios de los años cuarenta Borges entrará en dos polémicas importantes con el propio grupo de la revista *Sur* y que siguen el curso del programa literario de Bioy, Ocampo y él, a saber, sus desacuerdos con Américo Castro sobre la crítica filológica (*Sur*, núm. 86, noviembre de 1941) y con Roger Caillois sobre el origen y la tradición de la novela policial (*Sur*, núm. 91, abril de 1942 y núm. 92, mayo de 1942).

recuerda que el grupo *Sur* calificaba a Borges de *enfant terrible*. Sin embargo, no fue sino hasta 1938 que la llamada “literatura imaginativa”, en clara oposición a la realista, ganó cierto espacio dentro de la publicación gracias a la llegada como jefe de redacción de José Bianco, y a la práctica de Borges como cuentista que, para 1939, publicó “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Sur* núm. 56). Bianco impulsa y estimula la creación y experimentación literaria en las páginas de *Sur*, ésta sería recordada “no tanto por su publicación de eruditos como por su promoción del escritor que hacía de la cultura, y particularmente de la investigación filosófica, un intrigante juego intelectual: Jorge Luis Borges”.⁵⁶ Para finales de los años treinta y principios de los cuarenta aparecen relatos del propio Bianco, Bioy Casares y Silvina Ocampo.⁵⁷ La novela corta de Bioy, *La invención de Morel* se publica en parte en *Sur*, en 1940 (núm. 72).⁵⁸

Aunque puede parecer que *Sur* fue un medio de divulgación y en cierto sentido, un laboratorio y mesa de experimentación de Borges, y de forma indirecta de Bioy y Silvina Ocampo, el trabajo en colaboración que surgió de este grupo exige aquí un espacio aparte.

⁵⁶ King, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁷ “Los acontecimientos más significativos de este período fueron la publicación de los cuentos «Pierre Menard, autor del Quijote», en mayo de 1939 (núm. 56) y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en mayo de 1940 (núm. 68). La teoría y la práctica de la literatura fantástica evolucionaría a lo largo de aquellos años, culminando en la exploración creadora de Borges a comienzos de los cuarenta. Borges es el escritor más conocido de este periodo, pero podrá decirse que el desarrollo de estas teorías fue, en gran parte, práctica de su grupo, y que la colaboración de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y en menor medida de José Bianco, no debe pasarse por alto” (King, *loc. cit.*).

⁵⁸ Bioy recuerda sobre este periodo de la revista: “A Bianco, un excelente escritor y uno de mis amigos más queridos, hay que atribuirle mucho de lo mejor que ocurrió en *Sur*. Además de su trabajo diario para organizar los números de la revista, se le deben las correcciones de los textos de muchos autores prestigiosos. Gracias a Bianco, pudieron leerse sin sobresaltos. Los autores preferían no enterarse, o simplemente no se enteraban, de que sus páginas habían sido corregidas” (*Obras completas. Ensayos y Memorias*, Norma, Buenos Aires, 1999, p. 400).

EL EFECTO EN COLABORACIÓN, BIOY-BORGES

Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges intentaron en la década de los años cuarenta, con diferentes textos, y en complicidad literaria, trazar el camino hacia una nueva literatura:

Los prólogos de Borges y Bioy representan en este sentido un programa de un concepto nuevo de literatura [...] y tanto los textos-prólogos como los textos-ficción están relacionados por el año de su publicación: todos aparecen en 1940, es decir, se encuentran dentro de un pensamiento, poética y práctica literaria determinada que es continuada en la publicación de *Ficciones* de 1941.⁵⁹

La intención era clara, iniciar la divulgación de un nuevo modo: el fantástico, y, al mismo tiempo, de un nuevo público para tal empresa:

Ambos [Bioy y Borges] están plenamente conscientes de que están creando un ‘oriente’, es decir: la desterritorialización del canon en las orillas de la literatura produciendo un desierto para reterritorializarlo, esto es, habitarlo en forma nueva [...] el término de literatura fantástica es equivalente con el término de literariedad y de la creación de mundos virtuales, se trata [...] de un pliegue como [...] no espacios que son en definitiva un espacio virtual y simulado.⁶⁰

Ante este panorama literario de la primera mitad del siglo XX, es lógica la postura de Borges y Bioy de rechazar el uso del verismo y la fidelidad sociológica de la narrativa tradicional para dar pie a tramas elaboradas sobre presupuestos fantásticos. Es claro el porqué buscan en todo momento desmarcarse de la literatura que procuraba los cánones propuestos (aquellos revisados en páginas anteriores), amparándose y revalorando los llamados géneros menores como el fantástico y el policiaco, que permanecían alejados de la práctica e intención nacionalista.

⁵⁹ Alfonso de Toro, “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia una literatura media-virtual”, en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuet/Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 2002, p. 141.

⁶⁰ De Toro, *op. cit.*, p. 144.

El primer encuentro de Bioy y Borges en 1932 —calificado de mítico en la literatura argentina del siglo XX—⁶¹ es considerado como un suceso extraordinario que permite ver el impacto que causó en las letras argentinas: “A partir de mediados de los años treinta, esta amistad multiplica las miradas cruzadas, los intercambios fecundos, así como las aventuras colectivas”.⁶² De la misma forma, otro encuentro mítico se opera en la vida de Bioy Casares, éste mucho más íntimo: conoce a Silvina Ocampo en 1934 y contrae nupcias con ella en 1940. La reunión de aquellas tres estéticas literarias produce un ejercicio crítico y de ficción en colaboración que tiene como resultado varias antologías que reflejan la intención de concebir modelos tanto para el relato como para la poesía; una novela y un puñado de cuentos que proponen privilegiar géneros llamados menores.

Conviene repasar, de la década de los años cuarenta, las publicaciones producidas en conjunto en la bibliografía de Bioy Casares para completar el círculo que nos lleve a comprender por qué nuestro escritor concibe sus primeros textos en un tono fantástico-policiaco y cómo esta intención va renovándose a lo largo de los años. Empecemos por la ya citada *Antología de literatura fantástica* en 1940, elaborada junto a Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, que tiene una intención de apertura de espacios para lo fantástico:

Fue una ocupación gratísima, emprendida sin duda por el afán que los lectores compartieran nuestro deslumbramiento por ciertos textos. Ése fue el impulso que nos llevó a componer el libro, pero mientras lo componíamos alguna vez comentamos que serviría para convencer a los escritores argentinos del encanto y los méritos de las historias que cuentan historias.⁶³

⁶¹ A pesar de la gran diferencia de edad, quince años, la amistad se construye entre iguales: “se adjudican el uno al otro la condición de maestro y asumen para sí la posición discipular” (Gramuglio, “Bioy Casares, Borges y *Sur*: diálogos y duelos”, *Punto de vista*, vol. XXI, núm. 34, julio-septiembre de 1989, s.p.).

⁶² Michel Lafon, “Algunos ejercicios de escritura en colaboración”, en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, p. 65.

⁶³ Bioy Casares, *Obras completas. Ensayos y Memorias*, p. 394.

A decir de Bioy, fue tal el éxito de esta *Antología* que los animó a emprender otras compilaciones; así surge, también en colaboración con ellos, la *Antología poética argentina* (1941), sin mayor significación.

Con Borges reunió *Los mejores cuentos policiales* en 1943. La función de esta antología es relevante porque además de otorgarle la paternidad del género a Edgar Allan Poe, en 1841, con el cuento “Los crímenes de la calle Morgue”, hace referencia a las normas y preceptos de lo policiaco y explican la fórmula de Poe: “crea la convención de un hombre pensativo y sedentario que, por medio de razonamientos, resuelve crímenes enigmáticos, y de un amigo menos inteligente, que refiere la historia”,⁶⁴ la clave está en resolver el enigma por medio del razonamiento, aquí el vínculo con las obras de “imaginación razonada”, característica primordial del nuevo modo fantástico. Esta apertura y valoración de lo policiaco es definitiva para la poética de Bioy, porque mezcla lo fantástico con lo policiaco, de ahí su importancia en este recuento. Bioy y Borges cumplen, una vez más, con la apertura de los espacios en el campo literario.⁶⁵ Para Borges y Bioy Casares, Edgar Allan Poe y G. K. Chesterton serán piezas clave del puente entre lo fantástico y lo policiaco:

Poe tenía el hábito de escribir relatos fantásticos: lo más probable es que al emprender la redacción de [*Los crímenes de la calle Morgue*] sólo se proponía agregar, a una larga serie de sueños un sueño más. No podía prever que inauguraba un género nuevo; no podía prever la vasta sombra que esa historia proyectaría [...] Antes de revelar la explicación racional, Chesterton suele sugerir explicaciones mágicas, si alguna vez el género policial desapareciera, las historias del padre Brown seguirán acaso leyéndose como literatura fantástica.⁶⁶

⁶⁴ “Prólogo” a *Los mejores cuentos policiales*, selección, traducciones y prólogo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Emecé, Buenos Aires, 1998. Tomado de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Museo. Textos inéditos*, edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zoochi, Emecé, Buenos Aires, 2002, p. 143.

⁶⁵ No olvidemos que Borges publica en 1933 “Leyes de la narración policial”, que más tarde ampliará y variará en “Los laberintos policiales y Chesterton”, publicado en *Sur*.

⁶⁶ “Prólogo”, *op. cit.*, pp. 142 y 143.

El programa literario al que aspiran se completa cuando Borges es contratado por Emecé, e invita a Bioy a la editorial para dirigir ambos, entre 1945 y 1955, la colección de novelas policiales *El Séptimo Círculo*, situación que los colocó en una posición de poder, pues se constituyeron en los divulgadores del género policiaco.

Los recursos del relato policial apuntalarán la formulación del nuevo modo, pues permiten la fusión de elementos y su aplicación en cualquier relato o novela; lo convierten en un género privilegiado gracias a “la postulación de un misterio y una explicación rigurosa”:⁶⁷

Las ficciones policiales requieren una construcción severa. Todo, en ellas, debe profetizar el desenlace; pero esas múltiples y continuas profecías tienen que ser, como las de los antiguos oráculos; secretas; sólo deben comprenderse a la luz de la revelación final. El escritor se compromete, así, a una doble proeza: la solución del problema planteado en los capítulos iniciales debe ser necesaria, pero también asombrosa.⁶⁸

Buscando un equilibrio o jugando con la promoción literaria a la que aspiran, es evidente cómo hay ciertas características que no son válidas en lo fantástico, pero que son permisibles en lo policiaco:

los tratadistas que han analizado la novela policial la perjudicaron pues al insistir en el mecanismo del argumento —en el quién, en el cómo y en el porqué— han fomentado, o tolerado, la creencia errónea de que estas novelas no tienen otro valor que el de su argumento y que éste las agota. [...] la novela policial es, ante todo, una novela, es decir una obra en la que tienen un decisivo valor la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador.⁶⁹

⁶⁷ Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 2012, p. 40.

⁶⁸ Borges y Bioy Casares, “El séptimo círculo”, en *Museo. Textos inéditos*, p. 111.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 113.

Para Bioy, el trabajo editorial con Borges fue de la mano con el de la escritura en colaboración, que significó un valioso aprendizaje y donde se condensan a profundidad y en equilibrio los postulados de lo policiaco que enriquecen el nuevo modo fantástico.

La primera práctica fue en 1937 con un folleto científico para La Matrona, la lechería de la familia Casares. A esta experiencia siguieron juegos de creación literaria, que Bioy recuerda de este modo:

proyectamos un cuento policial — las ideas eran de Borges— que trataba de un doctor Pretorius, un holandés vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora), torturaba y mataba a niños. Este argumento es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch.⁷⁰

Mientras, Borges difería de la propuesta en colaboración:

Yo no quería colaborar con él; me parecía que una colaboración era imposible, y una mañana me dijo que hiciéramos la prueba: yo iba a almorzar a casa de él, teníamos dos horas libres y teníamos ya un argumento. Empezamos a escribir de un modo que no se parecía ni a Bioy ni a Borges. Creamos de algún modo entre los dos a un tercer personaje, Bustos Domecq [...] y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecían ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta. Este personaje existe, de algún modo. Pero sólo cuando estamos conversando.⁷¹

Así, escribieron *Seis problemas de don Isidro Parodi* (1942) con el seudónimo de H. Bustos Domecq;⁷² *Dos fantasías memorables* (1946) bajo el mismo seudónimo y *Un*

⁷⁰ *Ibidem*, p. 386.

⁷¹ Rosa Pellicer, “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, pp. 5-6.

⁷² El seudónimo de Honorio Bustos Domecq se formó a partir del apellido de un bisabuelo de Borges y del abuelo de Bioy Casares. Como parte del juego y fantasía paratextual ambos utilizan esta mezcla genealógica y dan vida a un escritor que consigue alejarse de sus inventores: en su primer libro hay una “Silueta” biobibliográfica del autor, escrita por “la educadora, señorita Adelma Badoglio” y a continuación una “Palabra liminar” de un tal Gervasio Montenegro, miembro de la Academia Argentina de Letras, el cual dibuja a Bustos Domecq de forma contraria a lo dicho por Adelma Badoglio. Esta fantasía paratextual se advierte también en *La invención de Morel* en la presencia de un editor del manuscrito dejado por el prófugo.

modelo para la muerte (1946), firmado con el sobrenombre de B. Suárez Lynch.⁷³ En estos textos se reconoce el placer de desafiar en sí mismo el acto creativo de la literatura, la construcción de la trama metaliteraria: “es de notar que muchos de los personajes, aun los más alejados en principio del mundo de las letras, no paran de hablar de ella: la reescritura, la parodia, el plagio, la adaptación, la transcripción, la traducción, la publicación no solamente son temas obsesivos, sino que se convierten a veces en motor o en motivo clandestino del crimen: pasiones literarias que matan”.⁷⁴ La parodia de los propios recursos de los dos escritores es evidente en la obra de Bustos Domecq; la técnica del manuscrito, que desentraña el misterio —utilizado tanto por Bioy como por Borges—, en Bustos Domecq es llevado al extremo en “Las formas de gloria”, donde se revela que “la imagen que proyecta un escritor vale más que su obra, que es una miserable basura, como todo lo humano”.⁷⁵

El juego de la enumeración, relacionado con la nociones de literatura de algunos personajes y, en gran medida, con la temática del enigma (falsas pistas, *suspense*, revelación progresiva y dramática del misterio), será usado en la obra de H. Bustos Domecq de la misma forma que en los textos iniciales de Bioy; por ejemplo, la novela *Plan de evasión*, donde se hace referencia al nivel literario de uno de los personajes: “Pensaba que el gusto literario de Dreyfus no era exquisito. En vano trató de obtener su promesa [...] de leer algún día las obras de Teócrito, de Mosco, de Bión, o *siquiera de Marinetti*. En vano trató de evitar que le contara *El misterio del cuarto amarillo*”.⁷⁶

⁷³ Este seudónimo se construye de la misma manera que el anterior, con apellidos de la familia de Borges y Bioy; además, B. Suárez Lynch es discípulo de H. Bustos Domecq, y éste no sólo escribe el prólogo al libro de su protegido, sino que se atribuye la paternidad del tema del libro de Suárez y hace una crítica al texto. Con ello practican otro más de los juegos paratextuales comunes a Bioy y Borges.

⁷⁴ Lafon, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁵ Borges, *Obras completas en colaboración*, Emecé, Barcelona, 1997, p. 432.

⁷⁶ Bioy Casares, *Plan de evasión*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997, p. 116.

En el caso de Bioy, por ejemplo, es notorio el empleo de los enigmas inexplicables. En sus primeros textos, más apegados a lo policial, el misterio se resuelve por el raciocinio, por medio de la lógica, a diferencia de los textos de Borges, aquí el vínculo con lo establecido por Edgar Allan Poe. Es claro que el uso de la creación de autores, obras, bibliotecas y personajes-escritores que rebasan la ficción es práctica común en Borges y menos frecuente en Bioy, pero también es evidente que en la unión de estos dos intelectos se cristaliza lo fantástico-policiaco muy propio de Bustos Domecq y de Suárez Lynch:

Bustos Domecq, que nace como una máscara tras la que se ocultan Borges y Bioy, postula la existencia de algo que se oculta, pero a su vez es un disfrazado que adopta una nueva identidad, la de uno de sus personajes. A lo largo del constante ejercicio intertextual de su obra sentimos quizá, que este “tercer hombre” puede pasar a formar parte de nuestro mundo.⁷⁷

Finalmente, con Silvina Ocampo escribe un divertimento policiaco que sigue con la línea de renovar el género, titulado *Los que aman, odian* (1946), y que va firmando con sus nombres: “Silvina y Bioy intentaron modernizar y agilizar la novela policial tradicional. Se opusieron a la prohibición de mantener fuera los temas amorosos [...] incorporaron el humor y la insistencia en lo fantástico”,⁷⁸ consiguiendo con ello la resolución del enigma fundamental de esta poética, suscrita en las palabras del personaje de la novela, el doctor Huberman: “Los crímenes complicados eran propios de la literatura”.⁷⁹ La producción en colaboración de Bioy, en esos primeros años, es interesante no sólo porque divulga el nuevo modo fantástico y reinterpreta el género policial, sino porque da cabida a otras

⁷⁷ Pellicer, art. cit., pp. 27-28.

⁷⁸ Luz Elena Gutiérrez de Velasco, “Compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad. Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, maestros de la literatura fantástico-policial”, en *Femenino/masculino en las literaturas de América*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Aldus, México, 2005, pp. 74-75.

⁷⁹ Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Los que aman, odian*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 80.

prácticas con textos híbridos, como el fantástico-policial y el fantástico-científico. Fenómeno aparte fue el ejercicio literario de Silvina Ocampo.⁸⁰

La reseña fue otro tipo de ejercicio literario que Bioy llevó a cabo con la intención de dirigir y canonizar la poética que capturaba su interés. La reseña que Bioy publica en *Sur*, en mayo de 1942, sobre el libro de cuentos de Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), se convierte, al igual que el prólogo de Borges a *La invención*, en una suerte de manifiesto “fantástico-policial” o antirrealista. Bioy advierte que los relatos crean y satisfacen la necesidad de una literatura de la literatura; además se afana en reivindicar un género menor, el policial, que subyace, sin duda, a su poética fantástica: “Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia [...] para los argumentos”.⁸¹ Con la misma fórmula de Borges, en el prólogo a *La invención*, Bioy califica los cuentos como un “nuevo género en la literatura” que se renueva y amplía,

que trabaja con materiales fantásticos y se afirma contra lo que sabe el lector, en parte se debe a que Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género, y en parte a la irreprimible seducción de los libros inventados, al deseo justo, secreto, de que esos libros existan [...] Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos y novelas.⁸²

La intención de Bioy y Borges es clara: “descubrir un pueblo que no esté ocupado por ningún escritor, nacer allí y domiciliarse tenazmente”;⁸³ por ello no es casual que la producción más fecunda en equipo — Borges, Bioy y Ocampo— se dé en esta época,

⁸⁰ En 1937 publica el libro de cuentos, *Viaje olvidado* en la editorial de *Sur*. Se trata de la reunión de relatos, que es un antecedente claro de los ideales fantásticos que Borges y Bioy ensayarán en los años cuarenta. José Bianco reseña *Viaje olvidado*, en *El Hogar*, el mismo año de su publicación, y destaca en él un rasgo básico de ese nuevo modo fantástico: la configuración de dos mundos, el mágico y el accesible.

⁸¹ Bioy Casares, “El jardín de senderos que se bifurcan”, reseña en *Sur*, núm. 92, mayo de 1942, p. 60.

⁸² *Ibidem*, p. 62.

⁸³ *Idem*.

cuando la importancia radicaba en fijar la poética que debía imperar, por conveniencia propia, en el ámbito literario: “Todas estas prácticas editoriales parecen dibujar un sutil dispositivo estratégico: reseñar, traducir, antologizar, editar, son otros tantos modos de organizar un nuevo paisaje literario, en el que podrán ocupar un sitio privilegiado”.⁸⁴

Finalmente, en la década de los años cuarenta, Bioy también desarrolló como novelista y cuentista una producción importante. Además de *La invención de Morel* escribirá, cinco años más tarde, *Plan de evasión*, novela que sigue, en gran medida, los patrones de la primera; en 1944 publicará el cuento largo *El perjurio de la nieve*, que más adelante se incluirá en el libro de relatos, *La trama celeste*, publicado en 1948.⁸⁵ En el siguiente apartado haré una reflexión de la propuesta fantástica y acotaré el concepto.

⁸⁴ Lafon, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁵ Recordemos que los cuentos “La trama celeste” y “El otro laberinto”, del libro de relatos, *La trama celeste*, fueron publicados en su primera versión en las páginas de *Sur*. Véase *Sur*, núm. 116, junio de 1944, pp. 35-69 y *Sur*, núm. 135, enero de 1946, pp. 50-92, respectivamente.

EL NUEVO MODO FANTÁSTICO

DELIMITACIÓN DEL TEMA

El espectro que comprende el llamado género fantástico en la historia literaria es amplio. Cuando se estudia un término tan complejo como lo “fantástico”, se debe tener en cuenta el periodo histórico y cultural en el que se inscribe. De modo que hay que limitar los ejes que lo constituyen. La intención no es, de ninguna manera, hacer un repaso de los diferentes momentos de la literatura fantástica en Europa y América, ya que, como anuncio en el título de mi trabajo, mi interés radica en lo que llamo “el nuevo modo fantástico”: aquél que inauguraran Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo con la *Antología de literatura fantástica* de 1940, publicada en Buenos Aires, reeditada, revisada y aumentada, en 1965.

Restrinjo entonces el uso del término a un momento específico de la literatura latinoamericana y desde ese uso defino el concepto que aplicaré en mi análisis. La narrativa fantástica a la que haré referencia se registra en un lapso determinado y, aunque es imposible deslindarla de la concepción general de la literatura fantástica tradicional, sí es posible determinarla en su singularidad al calificarla de novedosa y señalar la importancia de la intención —tanto histórica como específica en la narrativa de Adolfo Bioy Casares— de esta inédita concepción de lo fantástico.

La polémica conceptual de lo fantástico se ha centrado en dos tendencias que a lo largo de la historia literaria han estado enfrentadas, esta situación sigue vigente: la primera de estas tendencias lo identifica como género literario delimitado históricamente; la segunda, lo inscribe en una producción literaria amplia que cruza fronteras con otros

modos, formas y géneros.⁸⁶ La primera conviene más a nuestro estudio, pues no creo adecuado definir esta literatura de corte fantástico como género sino como un modo inscrito en un momento específico, como dije, de la narrativa argentina. El matiz quizá no sea de gran significación, sin embargo, es congruente con mis propósitos (explorar la transformación de la poética fantástica en Adolfo Bioy Casares, a partir del análisis de una de sus novelas, *El sueño de los héroes*); por lo tanto, creo oportuno restringir el estudio, exclusivamente, a un momento de la literatura y poética fantástica bioycaseriana. Por consiguiente, la modalidad que propongo es práctica y concreta para este trabajo, para ello sigo las delimitaciones que Rafael Olea Franco sugiere. Al respecto, el modo fantástico al que haré referencia está, pues, en la idea de “variedad específica de textos en los que esa categoría entra como principio dominante y estructurador, la cual está acotada por un periodo histórico y cultural”.⁸⁷

Este deslinde se sustenta si revisamos ciertos conceptos sobre la polémica genérica de la literatura fantástica porque son indispensables para justificar desde una trinchera teórica el uso de “modo”. Tzvetan Todorov, en su imprescindible texto sobre teoría de lo fantástico, abre esta discusión en el capítulo dedicado a “Los géneros literarios”,⁸⁸ donde advierte como primer rasgo hacia una definición de lo fantástico, su característica genérica, por lo que se empeña desde un principio en calificar la literatura fantástica como género.

⁸⁶ Para una revisión de ambas tendencias véase Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999 y Rafael Olea Franco, “El concepto de literatura fantástica”, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004. En este primer capítulo Olea Franco discute el tema del género fantástico a partir de los más destacados trabajos teóricos para poder esbozar un concepto de literatura fantástica acorde con su estudio.

⁸⁷ Olea Franco explica lo estéril que puede ser tratar de definir la literatura fantástica intentando encontrar una formulación teórica única, transhistórica, invariable que identifique un *corpus* amplio y cambiante, y recuerda que “la delimitación de un género literario implica un proceso de abstracción que tiende a enfatizar las características generales del modelo y no las singularidades de cada objeto individual [...] Por ello [...] sería mejor [...] la delimitación del género y de sus probables variantes dentro de un periodo y una tradición literaria específicos” (*op. cit.*, p. 26).

⁸⁸ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 2003, pp. 7-22.

Todorov utiliza, como contrapunto de su dicho sobre el género, los conceptos de Tomachevsky, los cuales explican una distribución de las obras en clases amplias que, a su vez, se diferencian en tipos y especies; así, al descender en la escala de los géneros se llegará a las clases abstractas y a las distinciones históricas concretas y aun a las obras particulares. Todorov encuentra problemática esta solución y sugiere que “puede aceptarse la idea de que los géneros existen en niveles de generalidad diferentes y que el contenido de esta noción se define por el punto de vista que se ha elegido”,⁸⁹ es decir, que llamarle género es definitivamente relativo. Más adelante explica por qué la noción de los géneros debe tomarse en cuenta, y advierte que el uso ambiguo del concepto en la literatura contemporánea es resultado de los desacuerdos entre las nociones de las teorías literarias del pasado: “no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura”.⁹⁰ Para Todorov existen géneros históricos y géneros teóricos, los primeros, explica, son los que se manifiestan a partir de una observación de los hechos literarios, mientras que los segundos se deducen de una teoría de la literatura. Deslindado lo teórico de lo histórico, Todorov va más allá, otorgando otra clasificación a los géneros teóricos: distingue entre los elementales y los complejos, y afirma que los géneros históricos son un “subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos”. En este sentido, Todorov diferencia el género fantástico de los géneros teóricos complejos, ya que, en su abstracción, hay un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría.

⁸⁹ Todorov, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 11.

Ante estas delimitaciones genéricas, la división histórica y teórica de Todorov llega a ser coherente, sin embargo, me parece confuso tratar en la misma categoría lo estrictamente teórico y las características específicas de la literatura, en este caso la fantástica. Mientras que Todorov dedica todo un capítulo a justificar lo fantástico como género, esquivando, a lo largo del libro, un concepto fundamental que es contrapunto para el concepto de lo fantástico: la naturaleza de lo real dentro de los textos fantásticos. El teórico asume una posición huidiza —lo fantástico está excluido de la realidad cognoscible— y considera el fenómeno fantástico en la literatura como género literario desde un punto de vista estructural.⁹¹

Para subsanar estas diferencias, vacíos en la teoría fantástica, y fundamentar mi dicho (el nuevo modo fantástico), me basaré en la explicación que ofrece Rosemary Jackson, en su amplio trabajo sobre el término —recordemos que la crítica fundamenta el análisis a partir de considerar lo fantástico como una categoría abstracta:

For to see the fantastic as a literary form, it needs to be made distinct in the literary terms, and the uncanny, or l'étrange, is not one of these —it is not a literary category, whereas the marvelous is. It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary mode rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvelous and the mimetic.⁹²

Jackson entiende que el modo fantástico se sitúa entre lo maravilloso y lo mimético al ser una forma de representación que desempeña diferentes funciones en el sistema

⁹¹ Véase Martha J. Nandorfy, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 243-261. En este artículo Nandorfy propone como problema de la teoría todoroviana el vínculo íntimo entre la reacción del lector implícito y la categorización de lo fantástico como género literario. Nandorfy sostiene, en términos generales, que Todorov adjudica al género fantástico la producción de un efecto especial en el lector: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, *op. cit.*, p. 24.) Sin embargo, dar sólo peso al efecto en el lector (la vacilación) es arriesgado, ya que lo que se pierde en este proceso es la presentación de un elemento dentro del género, pero el género, aunque no en su totalidad, permanece.

⁹² Rosemary Jackson, *Fantasy: The literature of subversion*, Routledge, Londres/Nueva York, 1988, p. 32.

literario. Ante esta delimitación de lo fantástico, Jackson le concede una característica primordial de inestabilidad narrativa:

Afirma que es real lo que está contado — para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista— y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que —en esos términos— es manifiestamente irreal [...] El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y se registra como real.⁹³

El modo fantástico que plantea Jackson puede asumir formas genéricas diferentes o tener funciones diversas dentro de la historia de la literatura. Para ella, una de las intenciones de lo fantástico es la subversión, es decir, una nueva forma de discurso que transgrede la ideología dominante de un periodo determinado, una perturbación de las reglas y del proceso literario que reproduce la realidad, de tal suerte se deslinda de toda idea todoroviana. A pesar de todo, Jackson tiene como objetivo “interpretar el discurso del otro y absorberlo en la conciencia para que pueda servir a la verdadera cultura, que [...] equipara con una ideología dominante y represora”.⁹⁴ Aunque para efectos de este trabajo estas ideas de subversión, vertidas por Jackson, no interesa aplicarlas, creo que el hecho de situar lo fantástico como modo sí es muy útil. La crítica explica, asimismo, la diferencia entre la literatura fantástica del siglo XIX y la del XX. En la del siglo XIX se verifica la no-significación de las presencias o cosas que acechan al individuo; en la del XX hay una relación de lo fantástico con lo real, hasta el punto de fundirse uno en otro. Esta es la razón por la que es posible referirme a un nuevo modo fantástico y atribuir al término características relativas a la organización de temas o estructuras específicas en un momento histórico determinado. En realidad, el llamado género fantástico hace referencia a la clasificación de temas y sus medios de expresión y no a los géneros literarios propiamente:

⁹³ Carlos Dámaso Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, t. 9, p. 185.

⁹⁴ Nandorfy, *op. cit.*, p. 255.

poesía, narrativa y teatro. Por ello, y porque no me toca iniciar aquí una polémica con respecto a la teoría de los géneros, pues escapa al objetivo de mi trabajo, me parece que restringir lo fantástico a un modo literario aclara la intención en el uso que haré de esta categoría; en realidad, los textos fantásticos son uno más dentro del género de la narrativa, es decir, representan un nivel temático y estructural dentro de este género.⁹⁵ Aclarada y delimitada la noción de lo que llamaré el nuevo modo fantástico, trataré de detallar el propósito del naciente concepto.

ANTECEDENTES

Como hemos visto, teorizar sobre lo fantástico es una batalla de antemano perdida, sin embargo, revisar y analizar el modo en que surge esta escuela, en un momento específico de la historia de la literatura, y tratar de delinear sus características más comunes, a partir de una serie de textos, sí es posible. En este caso, los supuestos que anteceden a la *Antología* y que poco a poco construyen el ideario fantástico argentino inician con el artículo de Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, publicado en la revista *Sur* en 1932, y recogido ese mismo año en su libro de ensayos *Discusión*,⁹⁶ éste es quizá el que prepara el camino para construir una poética fantástica que rompe, principalmente, con la literatura que hasta esos años ocupaba el ámbito cultural latinoamericano: la novela de

⁹⁵ Flora Botton Burlá admite el término de género con respecto a lo fantástico, a partir de lo dicho por René Wellek y Austin Warren que observan la novela de terror como un género con características esenciales y que por ello se convierte en un género de narración en prosa. Botton considera que la definición de género se basa más en un sentido amplio y clásico del término y no en un sentido aristotélico (*Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003). Aunque es acertada la acotación que hace sobre la problemática genérica de la literatura fantástica, creo que en el caso específico de la poética de Adolfo Bioy Casares es más útil hablar de modo fantástico porque este estudio se dedica a analizar a un escritor, una obra y un momento preciso ubicado en íntima relación con la literatura fantástica que inauguran Borges, Bioy y Ocampo en 1940.

⁹⁶ Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, *Discusión*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 71-79.

corte psicológico, nacionalista y realista.⁹⁷ Borges expone la problemática de lo fantástico, cuya importancia radica en “situar una forma narrativa que no tiene nada que ver con el realismo”.⁹⁸ En un artículo suyo anterior, “La postulación de la realidad” —también en *Discusión*—, Borges prepara el terreno para el concepto de verosimilitud y la negativa a repetir el precepto realista. Recordemos que, como bien apuntan René Wellek y Austin Warren, “la realidad de una obra de ficción —es decir, su ilusión de realidad, su efecto sobre el lector a modo de interpretación convincente de la vida— no es forzosa ni primariamente una realidad de circunstancia o detalle o de rutina corriente”;⁹⁹ esta consideración teórica nos será útil para comprender la idea de realidad en la ficción que trata nuestro escritor. Borges propone además del uso de la realidad como notificación de los hechos —aquella de la que hablan Wellek y Warren—, sino como el artificio que ayuda a imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector. En este artículo Borges trabaja someramente la intención de su poética fantástica que, sin embargo, ya tiene clara y que desarrollará como tesis en “El arte narrativo y la magia”.

En este ensayo, que habilita el terreno para la constitución de la nueva poética y que aclara, además, la posición del autor, y de su futuro lector, resalta el interés por el problema de la “verosimilitud”. Aquí caben, una vez más, las consideraciones que de ello hacen Wellek y Warren: “La verosimilitud en el detalle es un medio de crear la ilusión de realidad, pero del que a menudo se hace uso [...] a modo de señuelo para seducir al lector haciéndole pasar por una situación improbable o increíble, que es ‘fiel a la realidad’ en un

⁹⁷ Los conceptos de modernización, progreso, civilización y barbarie que construyó el Estado nacional argentino en el siglo XIX se cuestionan a principios del siglo XX. La teoría positivista pierde vigencia y los intelectuales de principios de siglo rechazan los conceptos de sus antecesores. Se manifiesta entonces el nacionalismo como respuesta de los países latinoamericanos ante los modelos de desarrollo decimonónicos. Véase el primer apartado de este trabajo.

⁹⁸ Emir Rodríguez Monegal, “Borges una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 42, núm. 95, 1976, pp. 179-180.

⁹⁹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1996, p. 255.

sentido más profundo que en el circunstancial”.¹⁰⁰ Borges habla de una fuerte apariencia de veracidad, es decir, trata de hacer del artificio un hecho verosímil —por medio de personajes, situaciones y ambientes— a pesar de ubicarlo en el rango de lo inverosímil. Asimismo, apunta como característica principal de un relato la “causalidad”. A partir de esta aseveración podemos señalar dos tipos de narrativa: la originada por la causalidad del mundo real, tal como la presenta la ciencia, y la nacida por la causalidad de la magia. La finalidad queda clara: “Dado el desorden en el mundo real, el mundo de la ficción sólo puede tomar dos partidos: o imitarlo y caer en la simulación (es decir: en la mimesis), o crear su propio orden, como lo hace la magia”.¹⁰¹

Siguiendo esta misma línea, Borges condena, una vez más, en 1940 —en el prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares—, la novela psicológica que considera análoga a la novela realista, y afirma que ésta “prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil”;¹⁰² reclama en la novela realista lo insípido y ocioso de lo usual y aboga por la literatura hecha con gran “imaginación razonada”,¹⁰³ como califica a *La invención*. He aquí una de las diferencias vitales en la concepción general de lo fantástico. Esta noción se enriquece con lo que plantea Bioy en relación con el efecto en el lector: “si el espectador o lector recupera su credulidad antes del final de la obra, ésta ha fracasado. Que se sienta una ficción como irrealidad no creo que sea una buena noticia para el autor”.¹⁰⁴ Podría pensarse que esta sentencia contradice la arenga entre literatura realista y fantástica, sin embargo, la

¹⁰⁰ Wellek y Warren, *op. cit.*, pp. 255-25.

¹⁰¹ Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 182.

¹⁰² Jorge Luis Borges, “Prólogo” a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 12.

¹⁰³ Borges, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁴ Pedro Luis Barcia, “Introducción biográfica y crítica” a Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, Castalia, Madrid, 1990, p. 14.

irrupción de lo fantástico en lo cotidiano es parte del juego. Borges ya lo había propuesto en su ensayo “El arte narrativo y la magia” al afirmar que el problema de la verosimilitud de los hechos fabulosos se da gracias a la causalidad que deriva en “la primitiva claridad de la magia”.¹⁰⁵ Por ello, “todo es ficción y entre la simulación psicológica o realista es preferible el rigor, la lucidez, la causalidad mágica de la literatura fantástica”,¹⁰⁶ esta fórmula nos lleva directamente a una parte importante de la definición del nuevo modo fantástico. Entonces es posible afirmar que la *Antología* —hija directa de aquellas concepciones— está empapada de estos fundamentos, si no en el prólogo, sí en el proceso de selección de los relatos.¹⁰⁷ Su origen está en la intención de orientar la narrativa hacia lo ambiguo y alejarse de la realista y de la práctica nacionalista y costumbrista. Carlos Dámaso Martínez explica que Borges y Bioy, en la búsqueda de nuevas formas de narrativa, conformaron la *Antología* a partir de una fascinación por lo incierto que se relaciona íntimamente con el gran tema de lo real; de este modo, el crítico justifica que, gracias al “presente tan complejo y perturbado por la existencia de la Segunda Guerra Mundial, por el despliegue del nazismo y el fascismo, tanto en Europa como en la Argentina”,¹⁰⁸ la literatura fantástica por la que apuestan en la *Antología* es una reacción obvia a tales sucesos. Caben aquí las palabras de Bioy sobre el rumbo estético que habían elegido los escritores fantásticos en los años cuarenta: “En aquella época, yo pensé en algún momento que nuestra literatura se estaba olvidando de la historia, en el sentido del relato, y se me ocurrió que para poder contar de una forma más eficaz nada era mejor que las

¹⁰⁵ Véase Borges, *Discusión*, p. 77.

¹⁰⁶ Rodríguez Monegal, art. cit., p. 189.

¹⁰⁷ Para una revisión profunda del contenido de la *Antología de literatura fantástica*, véase el trabajo de Daniel Zavala Medina, *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Miguel Ángel Porrúa, México, 2012.

¹⁰⁸ Dámaso Martínez, *op. cit.*, p. 171.

historias fantásticas y las novelas policiales”.¹⁰⁹ En resumen, se despreocuparon de modo evidente de la realidad, sin embargo, ésta pudo haber incidido en su gusto por una “aparente” fuga de ella.

Veamos cómo la *Antología* se convierte en el manifiesto del nuevo modo fantástico, que aunque sea vigente sólo por dos o quizá tres décadas, sí se filtra al estilo de varios escritores latinoamericanos, en específico, al de Bioy Casares, que durante toda su producción intentará ser fiel a este concepto de origen y que, de manera crítica, lo adaptará a lo largo de los años a su preceptiva.

LA ANTOLOGÍA DE LITERATURA FANTÁSTICA

Para Borges, al igual que para Bioy, hay una división clarísima entre literatura realista (narración de situaciones comunes de la realidad) y literatura fantástica (donde no hay límites para la imaginación y la magia).¹¹⁰ Este pensamiento se corrobora en la enumeración de argumentos fantásticos que lleva a cabo Bioy en el “Prólogo” a la *Antología*. En todo momento valida los relatos a partir, no del efecto del horror, miedo fantasmal o vacilación causados en el lector, sino de la construcción inteligente y razonada de los relatos; insiste en elogiar el curso de los argumentos por sus detalles, imaginación y lucidez. La literatura fantástica vive, según los antólogos, gracias a un admirable argumento. El prólogo sugiere en todo momento que el principio fundamental de la literatura fantástica radica en el arte de narrar. Aunque Bioy sostiene, en la primera línea

¹⁰⁹ Dámaso Martínez, “Reportaje a Adolfo Bioy Casares”, *El Periodista*, núm. 197, julio de 1988, s/p.

¹¹⁰ Borges, en 1984, sostuvo la idea de la literatura fantástica que se propone en la *Antología* de 1940. Sin embargo, da algo de crédito a la literatura realista y llega al punto de generalizar el término fantástico: “habría que anotar y vuelvo a repetirlo, que la literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo al cuento. Se empieza por el mito, luego se llega al razonamiento, y luego muy tardíamente a la literatura realista. La literatura es esencialmente fantástica” (“Coloquio”, *Literatura fantástica*, Siruela/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1985, p. 25).

del texto que, “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”,¹¹¹ esta sensación, a pesar de ser representativa del género, recordemos la atmósfera gótica, en la *Antología* será más refinada, de un origen más culto.¹¹² En este sentido, la irrupción del suceso fantástico se verifica gracias al hecho de va más allá de la simple narración del momento, o en el relato de aparecidos, dobles, viajes en el tiempo, etcétera.

Estas nuevas nociones en los textos fantásticos están intrínsecamente relacionadas con la modificación del papel que desempeña el lector: “A la decisión de renovar la narrativa desde otros presupuestos estéticos, se agrega la búsqueda de nuevos horizontes de lectura, o la aspiración de un lector diferente, que apunta a romper con las pautas de lectura más convencionales dentro de la literatura del momento”.¹¹³ Flora Botton resume el sitio del lector de textos fantásticos en estos términos: entre más sea la incertidumbre del lector y no pueda llegar a la solución del relato, mejor habrá cumplido el escritor. Además, plantea que la narración fantástica debe comprometer las emociones del lector, directa o indirectamente, para que éste se transforme de “espectador pasivo” a “activo actor” del relato.

La *Antología* tiene la intención de preparar nuevos lectores, propósito que, aunque no se hace evidente en el “Prólogo”, sí lo es en la reunión de relatos que exigen al lector mayor compromiso interpretativo. Jorge Luis Borges explica claramente, años más tarde, esta relación texto-lector: “La literatura fantástica es necesario que se lea como literatura

¹¹¹ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004, p. 7. En adelante, cito por esta edición con número de página entre paréntesis. Quizá jugando desde el “Prólogo” con la intertextualidad, Bioy hace una referencia indirecta al inicio de *El horror sobrenatural en la literatura*, de H. P. Lovecraft, que a la letra dice: “El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido” (*El horror sobrenatural en la literatura*, Fontamara, México, 2002, p. 7).

¹¹² Cf. José Miguel Sardiñas, “Breve comentario sobre una antología fantástica”, en Ramón Alvarado, Laura Cáceres et al. (comps.), *Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, pp. 475-480.

¹¹³ Dámaso Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica”, p. 183.

fantástica y presupone la literatura realista. Las cosmogonías quizás sean literatura fantástica, pero no fueron escritas como fantásticas y, lo que es más importante, no son leídas como literatura fantástica”.¹¹⁴ Coincido con Botton en que lo relevante de lo dicho por Borges es “la intención con que el lector lee un texto fantástico”, yo agregaría que no sólo se transforma la relación texto-lector y se advierte el propósito de esta lectura, sino que se absuelve al modo fantástico, por el que se apuesta en la *Antología*, de todo límite y, por extensión, se devela el propósito consciente de dirigir la lectura y orientar los ojos del receptor hacia lo fantástico para, de esta manera, validar el modo. Quizá por ello hay un desfase entre lo expuesto en el “Prólogo” y el conjunto de relatos, porque, a pesar de la finalidad, el mecanismo de selección nunca fue del todo claro, más adelante hablaré de ese aspecto.

Las disquisiciones en torno al concepto de lo “fantástico” y el intento de delimitar el término en la literatura son abundantes, no obstante, me gustaría referirme sólo a aquellas que, en contraposición y franco diálogo con la *Antología de literatura fantástica* de 1940, ayuden a iluminar esta propuesta de un nuevo concepto. En principio, casi todos los teóricos e historiadores literarios coinciden en que la verdadera literatura fantástica se gesta en el siglo XIX y en lengua inglesa. A pesar de tener la certeza sobre su nacimiento, la definición, a lo largo de los años, adolece de precisión. El escritor francés Charles Nodier, con su ensayo “Sobre lo fantástico en la literatura” (1830),¹¹⁵ es quizá el primero que trata la polémica. Nodier aplaude el empleo de la libre imaginación creadora como único camino capaz de originar lo fantástico; en este punto se tiende el primer puente hacia lo propuesto por Adolfo Bioy Casares, en nombre de Borges y Ocampo, en el “Prólogo” a su *Antología*.

¹¹⁴ Borges, “Literatura fantástica”, conferencia en la Biblioteca San Martín de Mendoza, Argentina, el 19 de abril de 1958. Tomado de Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, p. 49.

¹¹⁵ Charles Nodier, *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989.

Bioy califica algunos relatos antologados como producto de “riquísima invención de detalles”, “metódica imaginación” o “ejercicios de incesante inteligencia e imaginación feliz”; de esta manera, concibe la literatura como un ente vivo capaz de transformar lectores y ser, a su vez, transformado por ellos. La lectura de Bioy apunta a la libertad de imaginación a la que aludía Nodier. Sin embargo, esta misma noción se puede aplicar a toda gran literatura, detalleemos entonces la concepción singular de Nodier que lo relaciona con las ideas del “Prólogo” escrito por Bioy.

Para el escritor francés, el hombre utilizó la imaginación a partir de las sensaciones que experimentaba, así, operaron tres tipos de inteligencias creadoras que componen el pensamiento humano: “la de la inteligencia inexplicable que había fundado el mundo material, la del genio divinamente inspirado que había adivinado el mundo espiritual, [y] la de la imaginación que había creado el mundo fantástico”.¹¹⁶ Charles Nodier plantea también el binomio de inteligencia-libertad que constituye lo fantástico y señala que adquiere su grandeza por la libertad sin freno, por el derecho de hacer aparecer, constantemente, en la imaginación, todos los aspectos de la vida, todos los reflejos del pensamiento, todos los fulgores del alma.¹¹⁷ Es en este concepto de libertad en la imaginación donde se puede construir un puente con las ideas que anota Bioy en el “Prólogo” de 1940 —y que ya Borges había tratado en sus artículos de 1931 y 1932.

Debo aclarar que el “Prólogo”, a pesar de sus innumerables contradicciones —que señalaré más tarde—, tiene la intención tanto de acreditar los relatos de esta índole, como de modificar el concepto para fundar un nuevo modo fantástico que comprenda la renovación hasta en el lector. Hay una señal que reitera la idea, y es lo que Bioy opina sobre la obra de

¹¹⁶ Nodier, *op. cit.*, p. 447.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 458.

Borges: “ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinado a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas de literatura” (pp. 12-13). Justamente, Bioy habla de “fantasías metafísicas”,¹¹⁸ y este tipo de relatos serán los que caractericen el nuevo modo.

Resumamos ahora algunos de los rasgos hasta aquí descritos, que lo ostentan: abundante invención de detalles que manifiesten gran inteligencia al narrar — asumir la literatura como artificio—, esta característica es central en nuestro tipo de relato; establecer el juego metanarrativo del texto; valerse de una enorme imaginación en el relato; asimismo, hacer uso de las fantasías metafísicas que tienen como resultado narraciones no maravillosas¹¹⁹ ni extraordinarias,¹²⁰ sino textos que lindan con el ensayo y que juegan con elementos fundamentales de la vida: el tiempo, el espacio y la existencia en otra realidad.

Aunque los antólogos están ciertos de algunos principios necesarios para configurar el nuevo modo fantástico, la clasificación de argumentos es anómala; enlisto la supuesta clasificación que apunta Bioy: argumentos en que aparecen fantasmas; viajes por el tiempo; los tres deseos; una acción que sigue en el infierno; con personaje soñado; con metamorfosis; acciones paralelas que obran por analogía; el tema de la inmortalidad; fantasías metafísicas; cuentos y novelas de Kafka; vampiros y castillos.

¹¹⁸ En los cuentos fundacionales del modo fantástico de Jorge Luis Borges –“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “El Aleph”– ocurre una “transgresión de las leyes de la causalidad, de las leyes espaciales, de las leyes temporales, de las leyes de la psicología humana, de los límites de la realidad e irrealidad” (Botton Burlá, *op. cit.*, p. 103). El objetivo es desrealizar el mundo material.

¹¹⁹ Son aquellos relatos donde un hecho extraño no se puede explicar ya que se rige por leyes diferentes a las del mundo conocido; entre las narraciones maravillosas están los cuentos de hadas, leyendas, narraciones de seres extraños y fantasmales; este tipo de textos se caracterizan por convivir sin conflictos con el mundo real. Véase Botton Burlá, *op. cit.*, pp. 15-17.

¹²⁰ Estos relatos son los que explican el fenómeno extraño y utilizan para tal fin las leyes del mundo conocido. Lo extraño es resultado de una ilusión, truco o mentira y siempre se ofrece una explicación lógica al final de la historia. Véase Botton Burlá, *op. cit.*, p. 18.

Igual a la “taxonomía temática desarrollada”, treinta años más tarde, por Roger Caillois en su *Antología de lo fantástico* (1970),¹²¹ calificada así por Annick Louis; aunque yo la definiría no sólo como una sucesión de asuntos, sino como la mezcla de dos categorías: temas y elementos formales.¹²² Tanto Roger Callois como Louis Vax y Pierre-George Castex¹²³ —a decir de Flora Botton—, y, agrego a Bioy Casares en el “Prólogo” a la *Antología*, intentan categorizar los temas sin dejar de invadir las fronteras con lo maravilloso y lo extraordinario.

Botton entiende la dinámica y esencia de esta literatura al considerarla como un ente inasible, en el que el juego reside en la relación que se establece entre tema y tratamiento, lo que nos recuerda la relación texto-lector que propone Borges, donde la fórmula tema-tratamiento se completa con la intención con que se lee la obra. Louis, por el contrario, señala que “Bioy ilustra su clasificación temática por argumento con ejemplos que no vienen de la compilación propuesta. De hecho, el prólogo de Bioy es el único lugar en que se encuentra una concepción personal, pues los textos compilados le niegan toda

¹²¹ La *Antología de lo fantástico* de Roger Caillois cobra importancia, años más adelante, gracias al hecho de ensayar, en su introducción, una clasificación completa de los temas fantásticos. A este respecto Ana María Morales explica: “Caillois elabora apartados a veces muy específicos (espectros, vampiros, «cosas» indefinibles, maldiciones, inversión del sueño y la realidad, etc.) en los que [...] mezcla temas, motivos y personajes, a la vez que distingue con distintas categorías a seres o motivos que en realidad apenas pueden ser considerados como variantes de uno solo” (“Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas”, *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2000, p. 25, nota). Si bien Caillois no acierta en la clasificación por la enorme confusión entre categorías y elementos literarios (entre temas, motivos y personajes), el intento de ordenar los temas fantásticos aporta a la teoría una definición por exclusión. Quizá con la misma finalidad, pero también sin éxito, Bioy Casares aspira a dejar una clasificación de su concepto de modo fantástico a partir de la enumeración de argumentos fantásticos y, más adelante, intenta una categorización basada en la explicación de los relatos. Desde el momento en que el antólogo establece divisiones tan específicas, se puede leer entre líneas la idea.

¹²² En este sentido, Todorov prefiere deslindarse de los elementos temáticos sólo para explicar lo fantástico a partir del funcionamiento formal que interviene en la obra (la vacilación en el lector).

¹²³ Véase Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques* y *La séduction de l'étrange*, Presses Universitaires de France, París, 1963 y Pierre-George Castex, *Antologie du conte fantastique français*, José Corti, París, 1963.

funcionalidad”.¹²⁴ Yo haría una consideración a este planteamiento, ya que Bioy propone lo siguiente:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes 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 preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar (p. 8).

Si leemos con atención esta premisa entenderemos por qué, de primera intención, hay un deslinde entre el “Prólogo” y los textos reunidos. De cierta manera se “justifica” la invasión de categorías, temas y argumentos, porque posiblemente los antólogos tienen clara la finalidad al reunir los textos; sin embargo, su propósito no es delimitar el modo en sí. El resultado es proponer, a partir de la tradición fantástica y fracturando sus lineamientos, una literatura novel, donde lo importante sean las leyes especiales que conforman cada texto; de ahí el deslinde.

A pesar de esta defensa vemos que la categorización de los relatos por su explicación¹²⁵ es algo confusa:

sufre un desliz que dificulta la comprensión del papel que desempeña la explicación: si los dos primeros puntos sugieren que se trata de una función que el texto asume [...], en el tercero, se entiende más bien que el lector está en juego [...]. La diferencia entre textos que proponen una explicación-resolución de los acontecimientos fantásticos y aquellos que no lo hacen no está realmente estudiada, a pesar de que en la *Antología* [...] encontramos varios relatos de este tipo.¹²⁶

Por consiguiente, el intento de ordenamiento que ambiciona esta propuesta es torpe, ya que los relatos que tienen explicación fuera del texto (es decir, construida por el lector), a pesar

¹²⁴ Annick Louis, “Definiendo el término. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, núm. 2, 2001, p. 420.

¹²⁵ Así los ordena Bioy: a) “Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural”; b) “Los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural”, y c) “Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan, también la posibilidad de una explicación natural [...] los que admiten una explicativa alucinación” (*Antología de literatura fantástica*, p. 14).

¹²⁶ Louis, art. cit., p. 414.

de estar inscritos en la *Antología*, son negados por Bioy, por lo menos con esta tipificación. Los textos reunidos y la concepción de la literatura fantástica parecieran no tener total coherencia entre sí, sin embargo, la fidelidad guardada entre la antología y el “Prólogo” se descubre en una ecuación compleja que da como resultado el concepto del nuevo modo fantástico.

La justificación que pretende el “Prólogo” no define cabalmente el modo, sí las intenciones de la *Antología*; en este sentido, la idea de Louis Vax, en su libro *La séduction de l'étrange* (1965), confirma el fenómeno de la *Antología*. Vax plantea que, por naturaleza, es imposible acotar la literatura fantástica de manera estricta, considera que lo fantástico es indefinible y que el intento de proponer un concepto único siempre estará suscrito a la época, al contexto cultural y al conocimiento de las obras.¹²⁷ Así, la *Antología* sufre una suerte de desfase entre definición y compilación, porque en la reunión de relatos, y en algunos casos son sólo fragmentos de obras, lo que se busca es retratar algún elemento del nuevo modo fantástico, aunque la época y el contexto cultural del relato se pierdan por la segmentación intencional. Al respecto, Bioy manifiesta que: “No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes” (p. 8), en este caso, Borges, Bioy y Ocampo imponen sus leyes frente a un código general: la literatura fantástica tradicional.

Veamos ahora cómo construyen estas leyes frente a los códigos tradicionales. Haré una revisión temática de algunos preceptos que me parece que se tocan. Para H. P. Lovecraft, considerado como escritor de “relatos de espantos”, el ingrediente principal para crear un texto fantástico es el horror.¹²⁸ Lovecraft afirma que aunque lo macabro y espectral

¹²⁷ Citado en Botton Burlá, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁸ Lovecraft, *op. cit.*

son elementos indispensables para el cuento de horror acepta las limitaciones de éste y vincula el éxito del relato en función del efecto en el lector: el texto “exige del lector cierto grado de imaginación y fantasía, una cierta capacidad de evasión de la vida cotidiana”.¹²⁹ En el “Prólogo” de Bioy, la exigencia al lector es fundamental, que va más allá del sentido de evasión de la vida cotidiana. Para Bioy, el escritor debe mantener en todo momento un nivel de tensión, “la sorpresa de argumento [...] debe estar preparada, atenuada” (p. 9). A partir de la invención en los detalles es como se construye el relato fantástico para que sea efectivo para el lector; Bioy resume esta técnica con el ejemplo del Cuarto Amarillo: “un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes” (p. 10); y concluye esta idea con una sentencia ejemplar: “Wells hubiera caído en el peligro amarillo si hubiera hecho, en vez de un hombre invisible, ejércitos de hombres invisibles” (p. 10). La paradoja del suceso fantástico radica en cómo se presenta ante el lector y no en el momento fantástico en sí.

Caben aquí, las ideas con respecto al *efecto*, expuestas por Edgar Allan Poe en su ensayo “Hawthorne”.¹³⁰ A partir de una crítica al escritor estadounidense, Poe desarrolla una teoría del cuento que bien podría ser el antecedente directo de algunos supuestos de la teoría fantástica que aquí nos ocupa. Podemos observar que una de las similitudes es en la preferencia del uso de textos breves. Edgar Allan Poe advierte que el relato breve permite dominar y someter al lector que no dejará en ningún momento la lectura, que la hará de principio a fin, de una sola vez, concediéndole al autor desarrollar su propósito sin intervención del mundo exterior, situación que la novela no sostiene. En este sentido, la *Antología*, en su reunión de textos, manifiesta la supremacía del cuento y de los fragmentos

¹²⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹³⁰ Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, en *Ensayos y críticas*, Julio Cortázar (trad., introd. y notas), Alianza, Madrid, 1987, pp. 125-141.

que son parte de un texto de mayor extensión; entonces, los antólogos, intencionalmente, descodifican la narración para convertirla en “fragmento”; de este modo pueden calificarlo como fantástico, negándole su origen, que en algunos casos es la novela. Recuérdese que Borges abominó el género novelesco y manifestó, al igual que Poe, su preferencia y la supremacía del relato breve, no así Bioy y Ocampo. Sin embargo, el denuedo a la novela psicológica y realista es parte de la declaración de principios del nuevo modo fantástico.

Poe explica la importancia del uso del *efecto* para la construcción del relato:

después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido [...] Los rasgos distintivos de Mr. Hawthorne son la invención, la creación, la imaginación y la originalidad –rasgos que, en la literatura de ficción, valen acentuadamente más que todo el resto [...]. La inteligencia inventiva u original se manifiesta en la novedad del *tono* como en la del tema.¹³¹

El puente es claro entre el nuevo modo fantástico y la teoría de Poe, ya que el fundamento del *efecto* se establece en lo que nuestros antólogos denominaron como “riquísima invención de detalles” y “metódica imaginación”; Poe lo llama inteligencia inventiva y por medio de ésta se busca producir el *efecto*, elemento base de todo relato, en este caso, el de naturaleza fantástica. Bioy habla de ambientes que preparan la sorpresa, el efecto de Poe, y de cómo este proceso tiene éxito en tanto la manera de presentar al lector el suceso fantástico sea lo suficientemente inteligente.

En palabras de Julio Cortázar, en los cuentos de Poe no hay realismo como tal, “los detalles más concretos están siempre sometidos a la presión y al dominio del tema central, que no es realista, no es de extrañar, pues, que la publicación de la primera serie de sus cuentos desconcertara a sus contemporáneos, y que éstos buscaran una explicación de su

¹³¹ Poe, *op. cit.*, pp. 136-138.

«morbosidad» en supuestas influencias de la literatura fantástica alemana”.¹³² Sin embargo, Poe contesta fehacientemente a los críticos justificando el uso del terror en sus relatos no como influencia directa de los germanos, sino de una fuente de terror legítima: el alma. Cortázar acierta al decir que Poe no sustituye el mundo ordinario con un mundo fantástico de manera consciente, sino que mueve y contempla a sus personajes como ángeles o demonios, sin comprender la conducta y psicología de aquellos, “sólo sabe lo que ocurre en él, lo sabe clara u oscuramente [...]. Es así como el terror de *su* alma se convierte en el *del* alma”.¹³³ Las características narrativas de Poe se vinculan con lo propuesto en la *Antología*, a saber, el alejamiento de la psicología de los personajes, la negativa al uso del horror; recordemos cómo Bioy, irónicamente, descalifica en la enumeración de argumentos fantásticos a los vampiros y castillos diciendo que “su paso por la literatura no ha sido feliz” (p. 13). Por consiguiente, los puntos de encuentro y, me atrevo a decir, de influencia de las técnicas e ideas del relato breve de Edgar Allan Poe con el nuevo modo fantástico son claras. No debemos olvidar que el escritor estadounidense es parte de la *Antología* con su cuento “La verdad sobre el caso de M. Valdemar”.

Caben, entonces, algunos temas tradicionales de la literatura fantástica en el nuevo modo, aunque la construcción inteligente del suceso y su eficacia frente al lector es más importante. Recordemos que la selección “original” de los textos en la *Antología* está íntimamente ligada con la función del lector, pues la ubicación de textos completos a un lado de fragmentos de textos es indicativa de la hibridez que proponen los antólogos, un

¹³² Julio Cortázar, “El poeta, el narrador y el crítico”, en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, p. 42.

¹³³ Cortázar, *op. cit.*, p. 43.

cruce de géneros que me permite calificar la *Antología* tanto un texto predicador del nuevo modo fantástico, como un texto transgresor.¹³⁴

La yuxtaposición de relatos y fragmentos nos invita a identificarlos con tradiciones literarias diversas a la fantástica. Louis retoma los conceptos de José Bianco respecto a *Viaje olvidado* (1937) de Silvina Ocampo —que fenómeno aparte demuestra cómo cada uno de los antologadores partieron de un mismo presupuesto pero que se desarrollaron en direcciones diferentes— porque caben bien para la *Antología*: “Estas ‘pequeñas obras maestras’ no introducen un orden sobrenatural sino un mundo de convivencia; lo maravilloso, lo extraño, lo fantástico, lo insólito, el esoterismo, el surrealismo conviven aquí sin tensiones; un mundo libre y poético”.¹³⁵ Quizás esta cita contravenga lo dicho hasta este momento por los teóricos de la literatura fantástica, aunque manifiesta una de las características primordiales de la poética de los compiladores y de la *Antología* misma: la apuesta por una nueva noción que se apoya en diferentes géneros no inscritos en lo fantástico y que en esta reunión se imponen dentro de él: “puestos bajo una nueva luz, estos textos se proyectan hacia el futuro, es decir hacia la lectura y la escritura; la voluntad de sus autores y las tradiciones de lectura dejan de ser consideraciones válidas”.¹³⁶ En esta propuesta, el hilo conductor de los pasajes y fragmentos es la elaboración de textos con reflexiones sobre la creación literaria, el ejercicio de un artificio verosímil y la participación de un lector como columna vertebral del nuevo modo.

¹³⁴ María José Ramos de Hoyos demuestra la transgresión que sugiero, al hablar de la función de los antologadores como creadores, “no sólo al recrear obras ya existentes e imprimirles un nuevo sentido que posibilita otra lectura, sino sobre todo al crear una obra fantástica en sí misma, en la que textos, autores y personajes transgreden los límites entre la realidad y la ficción.” (“La *Antología de literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico de Borges*, El Colegio de México, México, 2006, p. 229).

¹³⁵ Louis, art. cit., p. 427.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 416.

Como heredero de la *Antología* de los argentinos, Caillois afirma, en su propia recopilación, que “lo fantástico se presenta como un hecho insólito [...] emergiendo lentamente en el mundo cotidiano”;¹³⁷ así, lo fantástico penetra en lo habitual. Esta afirmación es similar a la que Bioy, por su parte, sostiene en el “Prólogo”: lo fantástico es “hacer que en un mundo plenamente creíble [lo cotidiano] suced[a] un solo hecho increíble [lo fantástico]; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, suced[a] el fantasma” (p. 7). Observa en este recurso lo que él llama la tendencia realista en la literatura fantástica, que lleva al relato a la nula sorpresa, a la ausencia de contraste frente al lector. Cabe señalar que esta idea provoca un efecto en el lector que también planteará Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*: “lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo [...] debemos juzgar[lo] no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca”.¹³⁸ Aunque para Todorov el miedo es un elemento original, útil para provocar un efecto fantástico en el lector, veremos que para Bioy, Borges y Ocampo, el efecto causado en el lector radica en otra parte. Hay, como ya planteamos, dos elementos importantes del modo fantástico, considerados desde un punto de vista diferente por los escritores argentinos, que promoverá la innovación en la teoría, a saber, el efecto en el lector que no necesariamente radica en el miedo o el fantasma, sino en la incertidumbre y la duda con respecto a la propia realidad, y la irrupción de lo fantástico en lo familiar.

No podemos soslayar el fundamento todoroviano que subyace a esta idea relativa a lo fantástico, y que se describe en estos términos: “la vacilación experimentada por un ser

¹³⁷ Sergio René Lira Coronado, “Introducción para la discusión y análisis de la literatura fantástica”, *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2000, p. 13.

¹³⁸ Todorov, *op. cit.*, p. 31.

que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”,¹³⁹ es decir, una fisura en lo cotidiano. Esta noción se puede ampliar afirmando que tanto el narrador como los personajes y el lector implícito “son incapaces de discernir si representan una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si tales sucesos pueden explicarse mediante la razón”.¹⁴⁰ En este punto nos enfrentamos a la otra parte esencial del relato fantástico: la explicación.

Annick Louis resume la propuesta de los antólogos sobre la explicación de forma precisa, y apunta: “Bioy excluye de hecho los relatos donde el problema de la explicación no se inscribe en el texto, ni constituye un eje realmente esencial para el lector”.¹⁴¹ Opuesto a este planteamiento, Bioy, a lo largo de *La invención de Morel*, de 1940, intenta una explicación de los hechos fantásticos a partir del ámbito científico. Hay en ella un proceso de racionalización, que, como veremos en *El sueño de los héroes*, el argentino subvierte. Por su parte, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges sostienen una idea diferente. Ambos admiten en sus relatos lo fantástico como una probabilidad más, no como un opuesto a lo real, de esta manera, se “concede al texto la posibilidad de revelarse como eminentemente auto-referencial a través de las aserciones metaficcionales a que alude”.¹⁴² Por consiguiente, la explicación del suceso fantástico sale sobrando porque, como en un juego especular, las supuestas explicaciones se desmienten unas a otras para terminar siendo

¹³⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁰ Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX*, Ediciones Coyoacán, México, 2002, p. 15.

¹⁴¹ Louis, art. cit., p. 414.

¹⁴² Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 1998, p. 69.

reflejo del original. Bioy, Borges y Ocampo tenían diferencias que, si bien no aparecen explícitas en su totalidad en la *Antología*, sí lo están en las obras personales.¹⁴³

Hasta aquí con algunas características del nuevo modo fantástico, que ahora retomo por considerarlas principales y porque constituyen un concepto fundacional. En primer término, es una propuesta hecha por escritores-lectores,¹⁴⁴ y esta particularidad lo convierte en un movimiento literario con una pretensión clara: procurar nuevos lectores para nuevos relatos. En segunda instancia, la esencia del concepto está en la construcción de relatos novedosos nacidos de una reciente modalidad en la narrativa de la imaginación, estos textos echan mano de la invención de detalles, la imaginación razonada, los juegos metanarrativos en el texto, así como del uso de la fantasía metafísica –en algunos casos, la ciencia ficción es utilizada como el motor fantástico– que sugieren interrogantes filosóficos y ontológicos en relación con el tiempo, el espacio y la existencia de otra realidad (recordemos que la literatura fantástica tradicional no es el modelo de este nuevo modo). Si el relato cumple, como se puede ver en algunos textos reunidos en la *Antología*, con una imaginación feliz, independientemente de la aparición del fantasma, viajes en el tiempo, personajes soñados,

¹⁴³ Hay discrepancias entre los antólogos en cuanto a la práctica de la literatura fantástica. A decir de Dámaso Martínez, “Bioy Casares destaca los procedimientos del discurso escrito mientras que la literatura de Borges tiende a simular la oralidad (diferencia que se debiera considerar como de grado y no antinómica, pues la constante borgeana es poner al desnudo en sus ficciones los procedimientos de escritura) [además], en los relatos de Bioy Casares la incertidumbre ante la realidad es vivida por seres análogos a nosotros mismos, en vez de ser imaginados por la conciencia de una divinidad que observa su creación como pasatiempo intelectual, como puede encontrarse en algunos relatos de Borges” (“La irrupción de la dimensión fantástica”, p. 191). Mientras que Silvina Ocampo es un caso aparte ya que la literatura que compone es, de acuerdo con sus primeros críticos –Victoria Ocampo y José Bianco–, “un desafío a las convenciones literarias”; sin embargo, ocupa un lugar entre los escritores adictos a la parodia, el carácter autorreferencial y la metaliteratura. En ella descubrimos el claro ejemplo de una literatura alejada de lo fantástico; así, el propósito literario conseguido por Borges, Bioy y Ocampo con lo antologado, a pesar de no ser literatura estrictamente fantástica, va más allá de fundar un nuevo concepto, es decir, su intención es promocionar con éxito otro tipo de literatura que no es necesariamente la que se escribía y se leía hasta ese momento. Véase lo referente a este fenómeno en el primer apartado.

¹⁴⁴ El fenómeno de la traducción es parte complementaria del perfil “escritor-lector” en este libro: “varios de los textos difundidos fueron traducciones preparadas *ex profeso* por Borges y Bioy Casares para la *Antología*, en la cual recibieron su primera y productiva divulgación en lengua española” (Rafael Olea Franco, “Quiroga y Borges: simpatías y diferencias”, *Río de la Plata*, núm. 29/30, 2004, p. 96, nota).

etc., el texto, o mejor aún, el fragmento conviene para ejemplificar el nuevo concepto, si bien el nuevo modo fantástico propuesto por los argentinos no intenta teorizar sobre lo fantástico, sí disemina la idea de una reciente tendencia narrativa.

Bioy Casares, a lo largo del “Prólogo”, trata en vano de plantear las líneas de reunión y creación literaria del modo fantástico; sin embargo, una lectura detenida nos revela la confusión del que prologa al no poder marcar las fronteras entre lo maravilloso, lo sobrenatural y lo extraño.¹⁴⁵ Esta hibridez es consecuente con el concepto: si bien la intención es indicar, en ciertos textos o fragmentos,¹⁴⁶ la habilidad de contar una historia o suceso extraordinario, alejado del relato realista (una característica literaria que condenan Borges y Bioy en los años cuarenta); el principio sugiere también la yuxtaposición de textos y de géneros, que orienten el efecto de lectura hacia un nuevo modelo. Con todo, los supuestos teóricos que se leen en el “Prólogo” de Bioy y la selección de relatos son esenciales para afirmar que esta antología marca un hito en la literatura latinoamericana y a su vez tiene un carácter fundacional para el uso del concepto fantástico.

Para fundamentar la reelaboración que llevó a cabo Bioy Casares en *El sueño* revisemos, a la luz del “Prólogo” de la *Antología*, la *Postdata* escrita en la edición de 1965. En ella se observa un ejercicio de enmienda o “expiación”, como lo llama Bioy, que lleva una doble intención: primero, reparar el “daño” hecho por sus juicios apresurados:

Lo que tan reiteradamente me arrojaba en el error acaso fuera un bien intencionado ardor sectario. Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habíamos olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgían monstruos,

¹⁴⁵ Para una revisión detallada de la configuración de la *Antología* véase, Zavala Medina, *op. cit.*

¹⁴⁶ Con respecto a estos fragmentos y siguiendo el análisis minucioso de Louis sobre la *Antología*, la crítica sugiere una diferencia entre la edición de 1940 y la de 1965 en relación con los fragmentos editados: “En la primera edición [...] no tienen título; están presentados en el índice bajo el título del autor –traductor– y del libro del que provienen precedido por la preposición *de*. A partir de la segunda edición, estos fragmentos reciben un título, es decir que estos fragmentos adquieren mayor autonomía” (Louis, art. cit., p. 431, nota).

novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos representativos de cualquier folklore [...] Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción [...] Como panacea recomendábamos el cuento fantástico. Desde luego, la novela psicológica no peligró por nuestros embustes (p. 14).

Segundo, anunciar el motivo que movía a estos escritores a pronunciarse por un nuevo modo fantástico que les permitiera introducirse en el campo intelectual. En un sentido histórico, la comparación de las dos ediciones de la *Antología* se antoja atractiva al paso del tiempo. Entre los autores que se incorporan a la edición de 1965 hay un nutrido grupo de argentinos e hispanoamericanos: Julio Cortázar, José Bianco, Elena Garro, H. A. Murena, Macedonio Fernández, Juan Rodolfo Wilcock,¹⁴⁷ Carlos Peralta, los propios Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, así como un texto más, pero en colaboración de Jorge Luis Borges con Delia Ingenieros. La única exclusión fue la de María Luisa Bombal y, en relación con Manuel Peyrou, se cambió el relato compilado.

En cuanto a los autores y textos de otras latitudes observamos que hubo una inclusión importante, a saber, Ryunosuke Agutagawa, Ah´Med Ech Chiruani, de Leon Bloy se admitió un texto más, Richard F. Burton, en el caso de Jean Cocteau se cambió el relato, de G. K. Chesterton se incluyeron dos relatos más, Liehtsé, Edwin Morgan, Chiau Niu, Barry Perrowne, de la dinastía de T´ang, Tsao-Hsue-Ki se compiló un relato más, G. Willoughby-Meade y Wu Ch´eng En.¹⁴⁸ Abrir la posibilidad de una segunda edición, corregida y aumentada, es prueba de la feliz admisión y reelaboración del canon en la

¹⁴⁷ Louis señala con respecto a Wilcock que nació en Argentina, pero se nacionalizó italiano. Al estar estrechamente vinculado con el grupo *Sur* y vivir en Buenos Aires, entraba en esta lista.

¹⁴⁸ Los antólogos juegan con la invención en algunas notas introductorias de los escritores incluidos en la *Antología*, Además, es cierto que la elección de muchos fragmentos evidencia la pérdida del rigor y la intención al componer una antología, en este caso fantástica, por estar éstos fuera de contexto y estructurarse, en todo momento, desde un carácter hedónico. Debemos tener en cuenta que hay “guiños irónicos” en la *Antología*, pero que en el fondo la genuina intención en los antólogos es concebir un nuevo modo fantástico.

literatura de la época. La nómina de textos y autores fue mayor a la primera edición y, significativamente, los escritores latinoamericanos contemporáneos son atraídos por el nuevo modo fantástico, aquella tendencia fue entonces fructífera. Sin embargo, se omitió al uruguayo Horacio Quiroga, siendo precursor de la literatura fantástica rioplatense, así como Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), iniciador de la ciencia ficción argentina. Cuesta trabajo pensar que su olvido en la *Antología* no forme parte del propósito inicial de ésta.¹⁴⁹

Así pues, observamos cómo los antólogos utilizan el mismo mecanismo en las dos ediciones al omitir a los “clásicos” de la literatura fantástica —desde luego no es pertinente ahora entrar aquí en una revisión exhaustiva del catálogo de la literatura fantástica tradicional, pues es evidente el propósito de romper el molde y construir uno distinto. Por ello, se abre el espectro a literaturas alejadas de lo fantástico, porque en realidad el anhelo, que más adelante se ve cristalizado en *El sueño de los héroes*, es constituir un nuevo espacio literario y un novel proceso de lectura, es decir, un legado que resulte en la configuración del modo.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Caso aparte es el de Horacio Quiroga que transformó su preceptiva hasta llegar a ser un antecedente relevante de la literatura de enterríos. Recordemos cómo abandonó la estética europeizante vía el modernismo para encontrar su personalidad literaria lejos del exceso decadentista. Para muestra tenemos un puñado de ensayos y un par de cuentos: “El manual del perfecto cuentista” (1925), “Los *trucs* del perfecto cuentista” (1925), “Decálogo del perfecto cuentista” (1927), “La crisis del cuento nacional” (1928); “La retórica del cuento” (1928), “Ante el tribunal” (1931); y de su libro *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917): “El almohadón de pluma” y “La gallina degollada”, que lo sitúan en la tradición universal “como todo auténtico artista Horacio Quiroga es a la vez heredero y precursor, es regionalista y universal, es decadente y renovador” (Milagros Ezquerro, “Los temas y la escritura quiroguianos”, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCAXX, Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo-Río de Janeiro/Lima, 1996, p. 1387). En este sentido me apropio de la idea que propone Ezquerro para explicar el desprecio y omisión de los antologadores respecto a Quiroga: “tenía[n] que matar al padre”. Por ello, la poética de Quiroga no tuvo una recepción positiva en este campo cultural. Borges rechazó a Quiroga como escritor de relatos fantásticos, ya que el procedimiento “efectista”, policíaco y lúgubre del uruguayo no encajaba en el nuevo modo. En resumen, “toda una serie de la tradición del fantástico rioplatense, de vertiente naturalista, que iniciaba en Holmberg y culminaba en Quiroga y Arlt, emparentada con el efecto siniestro y la alegoría del crimen, de la violencia y el delito, son excluidos del modelo que construye la *Antología*, cuya tensión no reside en convocar al monstruo, sino en mostrar que la amenaza más refinada se esconde en el poder de la palabra” (Olga Pampa Arán, “En torno al problema del género fantástico”, *Quimera*, núm. 218/219, 2002, p. 17).

¹⁵⁰ Para una revisión del uso de la nómina, del prólogo y de la configuración, véase Zavala Medina, *op. cit.*

La *Antología* en Latinoamérica tuvo una repercusión positiva que ayuda a la consolidación y maduración de la poética de Bioy Casares. Revisaremos cuál fue la recepción que tuvo en 1940. Eduardo González Lanuza, en 1941, hace una nota sobre la *Antología*, en ésta expresa su sorpresa por el catálogo de los supuestos escritos fantásticos y señala la paradoja del uso de la antología como texto: “los trozos de antología quedan mejor fuera de ellas, porque las partes —pese a Euclides— valen más que su conjunto”.¹⁵¹ Asegura, asimismo, que la *Antología*, a pesar de querer ofrecer también una noción de literatura fantástica pierde toda coherencia al mezclar a Peyrou (policial), L’Isle Adam (psicológico), Kafka (real), Leon Bloy (interpretación de la realidad), y Maupassant (alucinatorio), entre otros. El único que cabe, según González Lanuza, ante las expectativas sugeridas en el prólogo de Bioy, es Borges con “Tlön Uqbar, Orbis Tertius”. El tono correctivo de la reseña explica la conmoción que causó esta reunión excéntrica de textos. En este mismo tenor se encuentra la carta de Roger Caillois, del 7 de abril de 1941, a Victoria Ocampo, donde reprueba el criterio que rigió a la compilación:

He visto la Antología Borges-Adolfito-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes. No encuentro tampoco que sea muy correcto a M. L. D. [*sic*] y a Borges mismo. Por lo común el que hace una antología evita incluirse en ella.¹⁵²

Caillois, como se ve, no le concede aciertos; sin embargo, el teórico francés no entiende la doble intención de los antólogos: en primer término, jugar con textos y fragmentos que proponen una narrativa ingeniosa, metafísica, independientemente del

¹⁵¹ Eduardo González Lanuza, “Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares: *Antología de literatura fantástica*”, en “Notas: Los libros”, *Sur*, núm. 31, 1941, p. 78.

¹⁵² Louis, art. cit., p. 416, nota.

sentido estricto de lo “fantástico” y, en segundo, motivar una original forma de narrar en Latinoamérica, lejos del relato realista y nacionalista.

Como he advertido a lo largo del apartado, el propósito de la *Antología* es revelar tanto un canon literario, como una fresca configuración de la lectura. De cualquier modo, González Lanuza entiende la razón por la que Borges, Bioy y Ocampo utilizaron este modelo, al advertir el propósito de la compilación: “una antología siempre nos servirá para revivir la vieja admiración por un autor largo tiempo no frecuentado, para trabar nuevas amistades con desconocidos que no pueden ser grandes amigos en potencia y, sobre todo, para trazar a través de los elegidos y de los olvidados, tomados como punto de referencia, un gráfico de la posición intelectual de los compiladores”.¹⁵³ El modelo ayudó a perdonar todo rigor, a entender el juego propuesto: recopilar de manera hedónica la literatura que los representaba y que los inspiraba en sus propios textos. A pesar de estas negativas, la labor en conjunto y las críticas que hacen a sus trabajos en revistas literarias y prólogos a sus obras, además de la prolífica factura de relatos, hizo que el nuevo modo fantástico prosperara, hasta la segunda edición de la *Antología*.¹⁵⁴

Las relevantes omisiones e inclusiones de la *Antología* de 1965, adquieren para nuestro análisis un particular interés, ya que insinúan una práctica y reelaboración en activo del concepto, tanto en los escritores como Bioy como en los lectores. El caso de Julio Cortázar, contemporáneo de Adolfo Bioy Casares, será fundamental para la tradición fantástica rioplatense —la lectura crítica y transformación del modo fantástico en Bioy Casares me parecen definitivas para entender el concepto fantástico de Cortázar—, ya que superó, por mucho, el nuevo modo fantástico de 1940:

¹⁵³ González Lanuza, art. cit., p. 79.

¹⁵⁴ En el primer apartado de este trabajo examino cómo Bioy, en colaboración con Borges, consolidan, en un campo intelectual ajeno a la tradición fantástica, el nuevo modo.

Conviene recordar que Cortázar comienza a escribir sus primeros cuentos en un ambiente dominado por el impacto de Borges, sin embargo sus respectivos acercamientos a lo fantástico difieren. Borges se remite normalmente a los arquetipos de la fantasía, a las historias paradigmáticas, a los moldes genéricos, lo fantástico es para él consustancial con la noción de literatura, concebida como fabulación y gobernada por los sueños; Cortázar representa lo fantástico psicológico, la irrupción de las fuerzas extrañas en el orden cotidiano, en la realidad usual. «La grieta en la imperturbable realidad usual», diría otro maestro de lo fantástico, Adolfo Bioy Casares.¹⁵⁵

En “Del sentimiento de lo fantástico” (1967), Cortázar habla de acorralar lo fantástico en lo real, “realizarlo”, y confiesa: “el día en que escribí mi primer cuento fantástico no hice otra cosa que intervenir personalmente en una operación que hasta entonces había sido vicaria; un Julio reemplazó al otro con sensible pérdida para los dos”.¹⁵⁶ En gran medida, el ensayo de Cortázar intenta prolongar las ideas de la *Antología* y sus antólogos, sin embargo, califica indirectamente a lo fantástico como un sistema férreo al cual se trata con extrema familiaridad —aquella que le otorgó la *Antología*— y manifiesta que,

no hay un fantástico cerrado, porque de lo que él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros. [...] lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento [...] arrancándonos de la rutina.¹⁵⁷

Cortázar pareciera reconocer la intención del nuevo modo fantástico como parte de su poética, a pesar de usar otro *modus operandi* en relatos y novelas; recordemos que el argentino toma el principio del lector cómplice, y propone claramente su idea de lo fantástico:

¹⁵⁵ Trinidad Barrera, *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003, p. 74.

¹⁵⁶ Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1970, p. 71.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 73-74.

...es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro mientras usted venía a este *rendez vous*.

Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas.

Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir.¹⁵⁸

El intento de calificar el suceso fantástico en la literatura, es decir, la visión fantástica, difiere de la negativa inicial a las tendencias realistas que propugnaban Borges y Bioy en las décadas de los años treinta y cuarenta. El uso del mundo real como una representación que oculta una segunda realidad será avalada, años después, incluso en la segunda edición de la *Antología*, y más todavía en la novela de Bioy, *El sueño de los héroes*, como un elemento indispensable para el modo fantástico: “Aun en los relatos fantásticos encontramos personajes en cuya realidad irresistiblemente creemos; nos atrae en ellos, como en la gente de carne y hueso, una sutil amalgama de elementos conocidos” (p. 16). Esta idea realista es la que Cortázar desarrollará y asumirá, de hecho es uno de sus mejores exponentes, aunada al principio básico del empleo de una narrativa de la imaginación. La obra de Cortázar está influida indirectamente por las ideas de estos ilustres antólogos; tan significativa es que en la segunda edición aparece un relato de Cortázar, “Casa tomada”, signo de la cosecha excepcional, en el ámbito literario en Argentina, que produjo la *Antología* de 1940.

La *compilación* repercute, en sentido amplio, en el ejercicio literario al crear público y autores para este tipo de textos. Finalmente, no olvidemos que el antólogo es, ante todo, un lector: “el compilador copia, traduce a veces, y, en algunos casos, recorta el texto. En

¹⁵⁸ Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978, p. 42.

otras palabras, la antología constituye un momento entre lectura y escritura”.¹⁵⁹ Gracias a la naturaleza de este ejercicio, se tiene durante la selección la libertad de compilar, a veces, sólo líneas y fragmentos de relatos o novelas que sin el contexto total entran, sin problema, en el campo fantástico que sugiere la *Antología*. Esta apertura extrema —recordemos la intención consciente de no apelar a la rigidez de los géneros— demanda del receptor la reconstrucción del modo a partir de la lectura, aunque “guiada”, siempre personal. A fin de cuentas, después de veinticinco años, la *Antología* y su comportamiento subversivo —tanto en la estructura como en los contenidos— ya habían dado sus frutos, simplemente pensemos en *El sueño de los héroes* que establece la maduración de la poética bioycaseriana, aunado a la consolidación de un modo fantástico en la literatura argentina e hispanoamericana.¹⁶⁰

Finalmente, la ruptura que ambicionaba la *Antología de literatura fantástica* se consumó a lo largo de los años. A partir de la selección ofrecida, más allá del intento de definición del concepto fantástico que persigue Bioy en el “Prólogo”, se verificó el carácter evangelizador de la *Antología*. El espacio creativo y la intención de lectura se manifiestan en el ejercicio narrativo: “la antología desempeña una doble función: la yuxtaposición de textos bajo el título *Antología de literatura fantástica* [que] les da una orientación genérica, al tiempo que el conjunto de los textos forja una concepción de la literatura fantástica”.¹⁶¹ El paradigma novedoso del modo fantástico propuesto y la lectura de tres escritores, que ejercían desde una trinchera “inédita” la literatura fantástica en el ámbito latinoamericano,

¹⁵⁹ Louis, art. cit., p. 420.

¹⁶⁰ La crítica literaria ha intentado, al paso del tiempo, dar a este nuevo modo fantástico su lugar, por las repercusiones que tuvo en la historia de la literatura latinoamericana; así, desde 1983, Jaime Alazraki bautiza estos relatos como neofantásticos —habla en particular de la obra de Julio Cortázar. La llamada de atención que hace Alazraki a la crítica es lógica, ya que su objetivo es “establecer una poética de este tipo de relato que nos impresiona como fantástico [...] pero que difiere radicalmente del término fantástico tal como lo concibe y practica el siglo XIX” (“¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 272).

¹⁶¹ Louis, art. cit., p. 420.

plantearon, por primera vez, un anhelo de guía y la canonización del modo con una especie de libertad razonada, y desempeñan lo que Alfonso Reyes expuso con respecto a las antologías: “toda antología es ya, de suyo, el resultado de un concepto sobre una historia literaria [...] a veces, [...] marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia”.¹⁶² De tal suerte, la generación de este nuevo modo afecta directamente a la narrativa de Adolfo Bioy Casares, que se convierte en cultor y renovador de la original propuesta, al paso de los años y a lo largo de sus textos.

A MANERA DE RECAPITULACIÓN

Después de revisar las confrontaciones y similitudes entre la propuesta de la *Antología* y el género fantástico tradicional, una vez hecha la disección de los rasgos e intenciones de la *Antología*, me parece conveniente hacer un ejercicio de recapitulación de los elementos definitorios y vitales que delimitan esta condición de narrar. A pesar de los intentos fallidos por definir una entelequia como lo fantástico, Bioy practica, en el “Prólogo” y reelabora en *El sueño* y se confirma en la *Posdata*, la síntesis de su intención paratextual y los rasgos característicos del modo. Sin embargo, como hemos visto, esa comunión de conceptos y textos reunidos no se llevó a cabo. Contra todo presagio, la *Antología* se convirtió, quizá por esa subversión literaria, en un libro evangelizador para el campo intelectual de los años cuarenta y pieza arqueológica para la historia de la literatura. La prédica de la *Antología* se extiende a las crónicas, reseñas de libros y prólogos que Borges y Bioy escribieron para sus textos, y por los que reafirmaron la “fe” en el modo fantástico. Ante este efecto trascendente podemos aventurar que algunos de los elementos que la conforman constituirán lo que he nombrado como el nuevo modo fantástico.

¹⁶² Alfonso Reyes, “Teoría de la antología”, en *La experiencia literaria*, Losada, Buenos Aires, 1952, p. 130.

La reacción, encarnada en la *Antología de literatura fantástica*, guarda dos propósitos relacionados con la naturaleza de su postulación (cuyo origen son escritores-lectores). Por una parte, fundan una modalidad en la narrativa de la imaginación, alejados de la tradición fantástica europea, y sitúan este modo fantástico, caracterizado por el ingenio en los argumentos y la manera de contar las historias —aquí pareciera que toda narración puede caber en este original modo, y quizás una de sus finalidades no sea restringir la literatura, sino dotarla de un elemento privativo de artificio nacido de forma consciente— considerando, a saber, la invención de detalles, la imaginación razonada y la utilización de juegos metanarrativos. Un elemento importante en todo relato perteneciente al nuevo modo es el motivo metafísico por el cual el suceso fantástico se verifica (la causalidad del mundo real y la causalidad de la magia). Así pues, en el relato se enfrentan postulaciones filosóficas y ontológicas relacionadas con el paso del tiempo, la posibilidad de convivir en espacios superpuestos que responden a otra realidad y otra vida, la incertidumbre ante la realidad vivida, es decir, la fascinación por lo incierto, además del motivo onírico o, como lo califica Botton, “el mundo visto como un sueño”.¹⁶³ Por consiguiente, los antólogos proponen la desautorización del realismo y la novela psicológica, y a cambio exigen una habilidad particular por parte del escritor: la de narrar sucesos extraordinarios en ambientes ordinarios, siempre marcando distancia con el relato realista. En consecuencia, utilizan la metaficción y las ya mencionadas fantasías metafísicas, paradójicamente, reafirman, por oposición —veamos los casos de Bioy Casares y Cortázar—, una realidad de naturaleza verosímil.

¹⁶³ Respecto a este tema, Emir Rodríguez Monegal explica su importancia en Borges: “Borges está realmente convencido de que la realidad de todos tienen una naturaleza profundamente onírica y que es finalmente ilusoria la distinción entre vigilia y sueño. Toda su especulación metafísica, toda la inquisición de sus ensayos, ficciones y poemas, está orientada a destruir la coherencia de la realidad y a superponer sobre ella una visión onírica” (“Símbolos en la obra de Borges”, en Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973, p. 96).

En cuanto a su posición como lectores, Bioy, Borges y Ocampo provocan, a partir de la reunión de los textos, un efecto de lectura novedoso, es decir, la conciencia de la intención predeterminada con la que se lee un texto. Esta práctica fundamental, por parte de los lectores, justifica en gran medida la combinatoria inusual que realizan los antólogos, que en su reunión se lee como un paradigma único inserto en uno tradicional, la literatura fantástica. De esta manera, al leer en su conjunto la *Antología*, la tentativa cobra sentido. Como lectores, ponemos atención en las historias y momentos narrados (por los fragmentos incluidos), disímiles entre sí, pero que mantienen una coherencia en su unidad. La presentación de sucesos que trastocan la realidad, sin convertirse en sobrenaturales, exhiben el suceso fantástico como un artificio verosímil, y dejan a los lectores atónitos por la prodigiosa historia. Un nuevo lector nace entonces con el nuevo modo, es un receptor especulativo, casi un especialista en literatura.

El nuevo modo fantástico irrumpe en la literatura Argentina, y en la latinoamericana de la primera mitad del siglo XX para conformarse en una tendencia literaria dentro de un campo intelectual en el que lo fantástico era considerado género menor. El objetivo de esta lectura y escritura radicará en aislar y exponer tendencias fantásticas heterogéneas, dotándolas de un espacio dónde desarrollarse y convertirse en autónomas en el futuro.

EL SUEÑO DE LOS HÉROES: UN HITO EN LA NARRATIVA

DE ADOLFO BIOY CASARES

ANTECEDENTES NOVELÍSTICOS: *LA INVENCIÓN DE MOREL Y PLAN DE EVASIÓN*

La primera manifestación literaria fantástica de Adolfo Bioy Casares será *La invención de Morel* (1940), aunque ya tenía en su haber varios “libros malos”.¹⁶⁴ *La invención* dio a Bioy el reconocimiento que espera todo escritor. Con el respaldo de Jorge Luis Borges, quien redacta el prólogo a la novela donde la califica de “perfecta”, “hecha con imaginación razonada”, “con admirable argumento” y en buena medida la que “inaugura en el idioma español un género nuevo” —aquél que ellos y Silvina Ocampo proponen con la *Antología de literatura fantástica* ese mismo año— Bioy hace de esta novela, pues, su primer “libro bueno”, y la carta de presentación de un escritor novel para la literatura latinoamericana de los años cuarenta. El uso que Borges hace del prólogo a *La invención* tiene dos intenciones íntimamente relacionadas con la *Antología* y más tarde con *Los mejores cuentos policiales*: la primera, como ya he dicho, constituirse como un manifiesto a favor de la literatura fantástica, que se asemeja más a un postulado antirrealista; y la segunda, utilizar el prólogo en un nivel metatextual, a decir de Alfonso de Toro, “que trasciende la obra prologada, y se transforma en un texto independiente, pero sin que se desprenda de la obra prologada, de un

¹⁶⁴ Borges califica de este modo a dos de ellos en reseñas publicadas en *Sur*, a saber: “Adolfo Bioy Casares. *La estatua casera*”, en “Notas”, *Sur*, núm. 18, marzo de 1936, y “Luis Greve, muerto”, en “Letras hispanoamericanas”, *Sur*, núm. 39, diciembre de 1937. Antes de *La invención de Morel*, Bioy Casares escribió y publicó cinco libros que consideró fracasos literarios. Según Annick Louis las fichas de los textos son las siguientes: *Diecisiete disparos contra lo porvenir*, Tor, Buenos Aires, 1933, bajo el seudónimo de Martín Sacastrú; *Caos*, Vial y Zona, Buenos Aires, 1934, primer libro publicado bajo su nombre; *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno*, ilustrado por Silvina Ocampo, impreso por Francisco Colombo, Buenos Aires, 1935; *La estatua casera*, impreso por Francisco Colombo, Jacarandá, Buenos Aires, 1936; *Luis Greve, muerto*, impreso por Francisco Colombo, Editorial Destiempo, Buenos Aires, 1937. (cf. “Definiendo el término. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, núm. 2, 2001, p. 411).

paratexto, de una añadidura”.¹⁶⁵ La intención era elaborar una poética de lo fantástico desde varios flancos literarios.

En sus dos primeras novelas, *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, se repiten patrones de estructura y trama.¹⁶⁶ Los recursos usados en *La invención* son aprovechados en *Plan* tras haber probado su eficacia. Uno de los más evidentes será el del espacio (el escenario), pues las dos historias se ubican en una isla.¹⁶⁷ La geografía insular da a los relatos, como lo explica Francisca Suárez Coalla, un mayor tono de ficción, de artificio, al ser espacios lejanos y aislados de lo cotidiano. Las propias palabras de Bioy explican la intención del fenómeno: “la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en la isla desierta— tal vez fueron un deliberado recurso para aumentar la verosimilitud; hoy sirven para que el lector sepa, inmediatamente, que está leyendo una novela y para que el autor introduzca el punto de vista en el relato”.¹⁶⁸ En *Plan* el recurso del punto de vista es evidente por el uso de la tipografía y de signos como los paréntesis que a lo largo de la novela se introducen por medio del tío, que hace una lectura del manuscrito, en el diario de Enrique Nevers. Este recurso de la obra dentro de la obra es un procedimiento repetitivo en los primeros textos de Bioy y una de las características que

¹⁶⁵ Alfonso de Toro, “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. *Hacia una literatura media-virtual*”, en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuet/Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 2002, p. 141.

¹⁶⁶ Transcribo el resumen que hace Alfonso del Toro de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*, respectivamente, pues me parece útil tenerlos a mano: “un personaje anónimo huye a una isla donde encuentra a un grupo de amigos invitados por un personaje llamado Morel que los mata en cuanto los absorbe en una cámara fílmica y por el mismo medio, al poner en marcha el aparato los personajes viven”; “[el personaje llamado] Enrique Nevers llega a Cayena a una isla llamada Isla Real que junto con Isla San José y la Isla del Diablo forman un conjunto de islas de prisiones. El gobernador, Pedro Castel, un personaje central, [...] partiendo de una teoría de las correspondencias (al parecer derivada del poema de Baudelaire con el mismo nombre) y de los colores (al parecer de Goethe), crea un mundo puramente de percepción que conduce al final a la muerte de los prisioneros políticos de la isla del Diablo [y su propia muerte]” (De Toro, *op. cit.*, p. 140).

¹⁶⁷ Para un estudio pormenorizado del tema, consúltese el texto de Blas Matamoro, “Archipiélago”, donde hace un repaso del tema de la isla como elemento literario, y alude a la isla de Morel y la del propio Bioy (*Adolfo Bioy Casares. Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes» 1990*, Anthopos/Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas-Centro de las Letras Españolas, Barcelona/Madrid, 1991, pp. 81-95).

¹⁶⁸ Bioy Casares, en su reseña a “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Sur*, núm. 92, mayo de 1942, p. 63.

imponen al nuevo modo fantástico Bioy, Borges y Ocampo. Así, en la isla surgen situaciones fantásticas originadas por experimentos científicos que intentan burlar la realidad o crear una nueva percepción de ella por medio de máquinas y operaciones médicas. La transgresión de lo real es el medio por el que el hombre percibe o vive en una realidad aparte. En cuanto a la voz narrativa, en las dos novelas se repite el uso de un narrador/protagonista: en *La invención de Morel* por medio del diario del narrador/protagonista que habla en primera persona; en *Plan de evasión*, por medio de cartas, aunque el uso de otras voces otorga a esta novela una estructura más compleja.

Bioy Casares juega con las diferentes voces que forman *Plan*, ya que los testimonios en primera persona que estructuran la narración fantástica son interpretados y corregidos por terceros. En el caso de *La invención* existe una voz similar encarnada por la figura de un Editor, que introduce notas a pie de página en el diario del náufrago; este tipo de aclaraciones obligan al lector a dudar del testimonio del prófugo. En *Plan*, la voz de Antonie Brissac, tío de Nevers, el protagonista, hará una reinterpretación de los sucesos, añadiendo comentarios y desdibujando la voz del protagonista del texto. El uso de estas estratagemas —voces narrativas— tiene similitudes ya que en ambos textos participan de la historia como lectores activos. A decir de Suzanne Levine, el uso del manuscrito como recurso es una evidente influencia de la tradición de relatos de náufragos, recordemos “Manuscrito hallado en una botella”, de Edgar Allan Poe o *La isla misteriosa* de Julio Verne.¹⁶⁹

En las dos historias bioycaserianas la trama tiene un esquema aparentemente policial: “ir aportando pistas y produciendo una atmósfera que luego se resuelve”.¹⁷⁰ Las

¹⁶⁹ Suzanne Levine, *Guía de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982, p. 99.

¹⁷⁰ Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1994, p. 185.

claves que se dan a lo largo de las dos novelas tienen un carácter literario, es decir, son narraciones en donde, como ya he dicho, los referentes son manuscritos: “cuestiona la función de la novela como representación y amplía la problemática del lenguaje como un medio opaco que no tiene como propósito reflejar una realidad exterior a sí mismo”.¹⁷¹ Las dos novelas son un ejemplo lúdico del “proceso de escritura”. En *La invención de Morel* es evidente la lectura entre líneas de textos clásicos de la literatura fantástica tradicional, de aventuras y de ciencia ficción. El antecedente obligado es la novela de H. G. Wells, *La isla del doctor Moreau* (1896), de la que *La invención* es probablemente un homenaje y establece un juego referencial. A este respecto Bioy declara: “Puedo decir que Wells con *El hombre invisible*, *La máquina del tiempo*, *La isla del doctor Moreau*, con algunos cuentos y hasta con «Los primeros hombres en la luna» —que también tienen cosas tontas, pero muy bien contadas— también fue para mí un maestro”.¹⁷²

En este mismo sentido funciona *Plan de evasión*: las dos hacen uso de la ciencia ficción al estilo Wells; es decir, utilizan la primera persona, combinan verdad y misterio para aumentar análogamente lo extraño y la verosimilitud, los experimentos tienen una intención metafórica que hace más ficción que ciencia, como lo refiere Julio Matas,¹⁷³ el asunto del invento es usado por Bioy como la crisis de la novela, es decir, la máquina de Morel paradójicamente da “vitalidad” al prófugo al ser grabado junto a Faustine y condenarse a la muerte, mientras que el autor del invento no cumple a cabalidad con su objetivo amoroso con Faustine. Siguiendo la línea del espacio cerrado de la isla observamos que las dos novelas se suman a la tradición literaria de la utopía pero la enriquecen por su

¹⁷¹ María Isabel Tamargo, “*Plan de evasión*: the Loss of Referentiality”, *Hispanic Journal*, vol. 4, núm. 2, 1983, p. 13. Hay una traducción de Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 186.

¹⁷² Noemí Ulla, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, p. 24.

¹⁷³ Julio Matas, “Bioy Casares o la aventura de narrar”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVII, núm. 1, 1978, pp. 112-123.

tratamiento: “no sólo es el viaje exterior a una isla o país remoto, sino que esa traslación física lleva también a un viaje interior, que procede deformando lo real y creando realidades nuevas”.¹⁷⁴ Un antecedente más del trabajo que hará en *El sueño* y que retomaré más adelante.

En cuanto al recurso del enigma, elemento policial, su uso es similar en las dos novelas: se resuelve al final, gracias a un documento del inventor que los narradores/protagonistas encuentran —especie de declaratoria para la posteridad—, donde se transcriben los fines y motivos de sus experimentos. Cabe señalar que en los dos casos el origen de las situaciones fantásticas radica en “el ansia de trascender los propios límites y limitaciones y proponer una visión «otra» de la realidad”.¹⁷⁵ El tema del eterno retorno o del tiempo circular tratado en estas dos novelas, será una constante en las tramas de Bioy. Las coordenadas de tiempo y espacio que buscan el simulacro de la detención del tiempo y, por ende, la cúspide del amor y la felicidad humana, sólo posible en esta falsa eternidad, son el motor principal de tales historias, asunto que se modifica radicalmente en *El sueño*. Al delimitar el espacio y el tiempo, Ofelia Kovacci explica que Bioy sitúa al hombre en el mundo y gracias a ello adquiere conciencia de sujeto y objeto, del yo y del mundo, en resumidas cuentas, de la “realidad”, por ello la propia vida es la adaptación a ella.¹⁷⁶ Cuando los personajes bioycaserianos viven un trueque de una simulada eternidad, aceptan lo mágico y lo irreal, y ellos mismos promueven la posibilidad de la inmortalidad a partir del “atroz eterno retorno”, como llama el fugitivo a su resolución de amor y muerte.

¹⁷⁴ Gustavo Daniel Teobaldi, “La configuración de lo utópico en las narraciones de Adolfo Bioy Casares”, en *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1993, pp. 463-468.

¹⁷⁵ Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷⁶ Ofelia Kovacci, *Espacio y tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1963.

En este orden de ideas encontramos un antecedente interesante para *La invención*. Se trata de un relato anterior suyo, al que hace referencia Enrique Pezzoni en el prólogo a *Adversos milagros*: “Los novios en tarjetas postales”. Pezzoni propone como eje de este relato el problema del tiempo como un espacio que es experimentado por los personajes, pero en el que es imposible moverse.¹⁷⁷ Una vez más las coordenadas tiempo-espacio buscan la fijación o el eterno retorno, tópico y móvil fantástico de Bioy.

Por último, el tema del amor es parte integral de ambas novelas; aunque en *La invención* el acto amoroso fracasa porque, a pesar de encontrar una solución sublime tiene un rasgo patético (lleva al prófugo a la muerte inevitable y a vivir un amor conscientemente simulado y, por tanto, jamás consumado). En *Plan* el amor frustrado es también parte de la historia del protagonista, pero no constituye un motivo fundamental para el futuro de Nevers y para su muerte. En los dos casos, los protagonistas son víctimas de las circunstancias fantásticas que experimentan en las islas. El sentimiento amoroso será tratado de forma invariable en las narraciones de Bioy Casares y es, de hecho, un asunto que caracteriza su obra y que lo aleja de la estética de Borges, porque él no tratará asuntos amorosos como motivo central en casi ningún relato, quizá podemos advertirlo en “El Aleph”.

ANTECEDENTES CUENTÍSTICOS: *LA TRAMA CELESTE*

Si las similitudes ocurren en las primeras novelas de Bioy, veamos cómo se integran, y cómo se alejan, algunas técnicas fantásticas en su libro de cuentos *La trama celeste* (1948).

La voz narrativa, en esta reunión de relatos, es la de una primera persona protagónica o co-

¹⁷⁷ En “Los novios de tarjetas postales”: “una muchacha posa para su padre fotógrafo que, sin que ella lo sepa, la enlaza a un desconocido amante por medio de hábiles *collages*. La muchacha descubre las fotos y el amor que, inconsciente, ha vivido en ellas. En adelante su vida entera dependerá del noviazgo concertado mediante un pobre ardid” (Enrique Pezzoni, *Adversos milagros*, Monte Ávila, Caracas, 1979, pp. 8-9).

protagónica. El uso de esta voz otorga a los textos una naturaleza similar a la de un informe, parecida a la de *La invención y Plan*. Esta voz tiene ventajas que el propio Bioy explica: “Al ponerse a escribir uno se siente más cómodo en la primera persona [...] el lector cree espontáneamente en el relato”.¹⁷⁸ Añadamos, además, que los personajes que cuentan la historia son escritores o periodistas; esto les confiere una fluida capacidad narrativa. Otro elemento que unifica los relatos es que, al igual que sucede en las dos primeras novelas, las tramas de sus cuentos son de corte policial, y comparten una misma estructura. *La trama celeste* insiste en ofrecer finales donde se explica el suceso fantástico o sobrenatural, método que en varias ocasiones se reprocha a Bioy Casares porque vuelve sus intrigas anticlimáticas. Para Pedro Luis Barcia, estas explicaciones bioycasarianas se pueden clasificar de la siguiente manera: “parapsicológica («En memoria de Paulina»), científica («De los reyes futuros»), mítico-demoníaca («El ídolo»), filosófico-científica («La trama celeste»), parapsicológica-filosófica-prodigiosa («El otro laberinto») y mágica o fantástica («El perjurio de la nieve»”.¹⁷⁹ En la concepción y nominación de Bioy, todas son situaciones de nudo y explicación fantástica, pues da una acepción amplia al adjetivo. Las similitudes narrativas se verifican en el asunto científico, éste es uno de los motores que genera el suceso fantástico.

En *La trama celeste* la obsesión por configurar “otra realidad” paralela a la existente es el eje que conduce este libro de cuentos. El llamado trueque temporal y espacial que impregna las historias de Bioy se desarrolla de forma evidente, por ejemplo, en “El otro laberinto”, donde el protagonista, István Vanilla, va en busca de su destino desde el siglo XX al siglo XVIII: “Aunque el viaje de István al pasado pruebe que el tiempo sucesivo es

¹⁷⁸ Esther Cross y Félix della Paolera (eds.), *Bioy Casares a la hora de escribir*, Tusquets, Barcelona, 1988, p. 71.

¹⁷⁹ Pedro Luis Barcia, “Introducción biográfica y crítica” a Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, Castalia, Madrid, 1990, p. 22.

una mera ilusión de los hombres y que vivimos en una eternidad donde todo es simultáneo, yo no tengo el poder de la imaginación de István, que recreaba los objetos y los siglos”.¹⁸⁰ Este relato es quizá un antecedente de *El sueño de los héroes*, sobre todo con respecto al canje de los tiempos (presente-pasado).¹⁸¹ En “El perjurio de la nieve”, la fantasía es totalmente temporal: “El cuento presenta la hipótesis de la detención del tiempo, que completa con las fantasías espaciales la idea de la inmortalidad, de la entrada en la eternidad. [...] Aquí también está sugerido el «eterno retorno»”.¹⁸² De una u otra forma, Bioy niega la idea del tiempo sucesivo para producir una confusión y la confluencia de los tiempos pasado, presente y futuro. Aquí, uno de sus cuentos más inteligentes, echa mano de la rutina —que metafóricamente me atrevo a decir de lo inamovible— para convertirlo en elemento fantástico, idea que desarrollará de manera ejemplar en *El sueño de los héroes*.

Por otra parte, los espacios en *La trama celeste* son cotidianos, a pesar de que en ellos se experimenta lo fantástico; sin embargo, en todos los casos las historias se desarrollan en espacios cerrados, es decir, en lugares aislados a manera de islas como si fueran lugares de ficción. Es evidente que en estos primeros relatos se encuentra el prototipo de algunos de los elementos que ofrecerá de modo más desarrollado en *El sueño de los héroes*. Allí, Bioy empezará a alejarse de los experimentos (máquinas prodigiosas) para crear lo fantástico por medio de intervenciones metafísicas y, juegos con el tiempo y el espacio y desarrollará aún más la voz narrativa, es decir, la manera de narrar, las referencias cruzadas y la forma de lectura.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹⁸¹ Cabe mencionar que la obra de Louis Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres* “pretende demostrar que el universo es infinito en el tiempo y en el espacio, eterno, sin límites e indivisible”, será la inspiración directa del cuento “La trama celeste” y de las ideas que Bioy desarrollará de manera exquisita en *El sueño de los héroes* (cf. Rosa Pellicer, “La eternidad melancólica de los mundos posibles –Borges, Bioy Casares–”, *Variaciones Borges*, núm. 15, 2003, p. 95).

¹⁸² Kovacci, *op. cit.*, pp. 29-30.

El ámbito literario por el que peleaban Bioy, Borges y Ocampo en 1940 está totalmente ganado y el lector lo ha asimilado, se ha modificado. Bioy transmutará aquel nuevo modo fantástico, convertirá al narrador en un ente más complejo, trabajará el uso de las voces, pero paradójicamente será más sencillo, porque hará que la irrupción de lo fantástico en la historia se verifique por medio de asuntos cotidianos, utilizando otros mecanismos que se puedan advertir de forma simple sin necesidad de manuscritos o aparatos que subviertan el espacio y el tiempo. En el siguiente apartado veremos cómo *El sueño de los héroes* adquiere la categoría de hito en la poética bioycaseriana y evoluciona con esta novela al ofrecer un fino tejido de mecanismos que, entre otras cosas, consigue reconciliar el realismo con el nuevo modo fantástico: utiliza la voz narrativa, las coordenadas de tiempo y espacio, así como la voluntad en el destino de un hombre para respaldar este novel concepto.

EL SUEÑO DE LOS HÉROES

Antes de comenzar el análisis creo conveniente recordar la trama de la novela para tener los elementos a la mano. Para ello, tomo las palabras de Mario Benedetti que hace un resumen de la trama:

Gauna el protagonista, forma parte de un grupito de café, en Saavedra, que rodea respetuosamente al doctor Valerga [...]. Durante los tres días y tres noches del carnaval de 1927, Gauna emprende con esa barrita una aventura —para él— misteriosa, en la que intervienen una serie de imágenes-clave: un caballo, un niño perdido, un violinista ciego, y, sobre todo, una máscara. Hay un recuerdo borroso de una pelea con Valerga y luego el despertar —del sueño o de la borrachera— en un embarcadero del lago de Palermo. Al margen de su noviazgo y matrimonio con Clara, Gauna desarrolla en sí mismo una espantosa curiosidad por saber qué le ha ocurrido en la última de esas tres noches, pero, ateniéndose a una de las tácitas reglas del suburbio, no osa interrogar a quienes saben. Tres años después, en otro carnaval, Gauna provoca adrede las circunstancias de 1927 y recorre puntualmente, con los muchachos y con el Doctor, el itinerario de aquel entonces, a fin de recuperar en definitiva su verdad. En la repetición fallan, naturalmente, algunos datos, pero en lo esencial todo se cumple; se cumplen, inclusive, los pormenores del

sueño —porque eso había sido el duelo con Valerga— y, finalmente, el destino recupera su presa.¹⁸³

En el año de 1954, Adolfo Bioy Casares publica en Buenos Aires su tercera novela, *El sueño de los héroes*. Después del éxito editorial con *La invención de Morel* (1940) —siendo ésta su carta de presentación, apadrinada por Jorge Luis Borges—, Bioy se coloca como uno de los precursores de la nueva tendencia en Argentina y consigue un espacio privilegiado dentro de los cánones literarios latinoamericanos que imperaban en la época.¹⁸⁴ Para su segunda novela, *Plan de evasión* (1945), Bioy no se arriesga en el uso de la estructura y tema, utilizará lo probado en *La invención*: el diario como testimonio del hecho; la isla como lugar fantástico;¹⁸⁵ los experimentos científicos que desafían la realidad (el tiempo y el espacio), y, por último, el tema del amor no consumado.

La voz narrativa

En *Plan de evasión*, Bioy emplea y establece diferentes voces narrativas de forma más compleja que *La invención*,¹⁸⁶ este tratamiento lo veremos por completo desarrollado en *El sueño de los héroes*. *Plan* hace uso de la “transcripción textual”, es decir, los fragmentos tomados de las cartas de Enrique Nevers deben considerarse como una voz narrativa, no

¹⁸³ Mario Benedetti, “Adolfo Bioy Casares. El sueño de los héroes”, *Número*, Montevideo, año 6, núm. 27, diciembre de 1955, pp. 212-213.

¹⁸⁴ Véase el primer apartado de este trabajo donde profundizo sobre ese aspecto y esbozo los antecedentes.

¹⁸⁵ La geografía insular da a los relatos un tono de ficción, de artificio, al ser un espacio lejano y aislado de lo cotidiano (cf. Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1994) y simboliza la “tradición utópica de la isla edénica” (cf. Aída Nadi Gambetta Chuk, “Poética de la casa bioycasareana”, *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2000, p. 241). Para un estudio pormenorizado del tema, consúltese el artículo de Blas Matamoro, “Archipiélago”, donde hace un repaso del tema de la isla como elemento literario, y alude a la isla de Morel y la del propio Bioy (*Adolfo Bioy Casares: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes» 1990*, Antrhopos/Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas-Centro de las Letras Españolas, Barcelona/Madrid, 1991, pp. 81-95).

¹⁸⁶ Recuérdese que en *La invención* la voz dominante es la del narrador/protagonista y sólo el supuesto editor del diario hace mínimas anotaciones al margen respecto a lo dicho por el narrador. De cierta forma sólo hay una voz a lo largo de la novela, que cuenta su propia historia y que transcribe, en ciertos momentos, las voces y textos de Morel y los habitantes de la isla, pero ese referente está hecho siempre desde la misma voz.

obstante, la declaración de primera mano del personaje protagónico es manipulado por medio del discurso y reflexiones del narrador, Antonie Brissac, que de forma velada toma la figura de editor de los testimonios de Nevers. Leamos como ejemplo el principio de la novela:

27 de enero.

22 de febrero.

Todavía no se acabó la primera tarde en estas islas y ya he visto algo tan grave que debo pedirte socorro, directamente, sin ninguna delicadeza. Intentaré explicarme con orden.

Este es el primer párrafo de la primera carta de mi sobrino, el teniente de navío Enrique Nevers. Entre los amigos y los parientes no faltarán quienes digan que sus inauditas y pavorosas aventuras parecen justificar ese tono de alarma, pero que ellos, “los íntimos”, saben que la verdadera justificación está en su carácter pusilánime. Yo encuentro en aquél párrafo la proporción de verdad y de error a que pueden aspirar las mejores profecías; no creo, además que sea justo definir a Nevers como cobarde. Es cierto que él mismo ha reconocido que era un héroe totalmente inadecuado a las catástrofes que le ocurrían. No hay que olvidar cuáles eran sus verdaderas preocupaciones; tampoco, lo extraordinario de aquellas catástrofes.¹⁸⁷

Con la misma suerte que *La invención*, inicia con una acción inquietante.¹⁸⁸ En *Plan* también nos ubica en un espacio específico desde el comienzo y se entiende que la situación es funesta al pedir socorro, sin embargo, aunque estas primeras líneas textuales se antojan contundentes, la glosa al texto que hace Brissac nos exhibe una historia enredada porque dibuja, indirectamente, la personalidad de Nevers y además trata al supuesto lector del relato como alguien que conoce al personaje protagónico; el juego de personajes que construye Bioy en *Plan* es muy a la manera del modo fantástico en el sentido de la modificación del papel que desempeña el lector, pues considera que este sabe de antemano algo de los protagonistas de la historia. Desde esa perspectiva, Brissac toma el papel de narrador, más aún, diría que es juez y parte de los acontecimientos en la isla.

¹⁸⁷ Adolfo Bioy Casares, *Plan evasión*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997, p. 101. En adelante cito por esta edición con la sigla *PE* y la página entre paréntesis dentro del texto.

¹⁸⁸ Aquí el comienzo de *La invención*: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó”. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997, p. 17. En adelante cito con la sigla *LIM* y la página entre paréntesis dentro del texto.

En todo momento Brissac es consciente de su papel de cronista, de verificador de los hechos, hace tanto la relatoría como los comentarios que aclaran o justifican las acciones de Nevers y los sucesos extraordinarios que se desarrollaron en la Isla del Diablo.

Veamos algunos ejemplos:

Hace algunas “reflexiones” [Nevers] (el lenguaje es, por naturaleza, impreciso, metafórico) que vacilo en transcribir. Pero si atenúo la fidelidad de este informe, debilitaré también su eficacia contra los malintencionados y los difamadores. Confío, además, en que no ha de caer en manos de enemigos de Nevers (*PE*, pp. 135-136).

No faltarán quienes denuncien mi responsabilidad en el delirante plan que deparó a Nevers sus ambiguos descubrimientos y su muerte enigmática. No rehúyo responsabilidades, pero no he de cargar con las que no merezco (*PE*, p. 156).

Para mejor comprensión de los hechos increíbles que narraré, y para que el lector imagine claramente la primera y ya fantástica visión que tuvo Nevers de los “enfermos”, describiré la parte del pabellón que éstos ocupaban (*PE*, p. 172).

Brissac erige un “informe” reflexivo —hasta incluye dibujos de la pared del pabellón, muy a la usanza del género policiaco—, siempre pensando en el posible lector que quiera entender los sucesos allí descritos. Con la misma intención, Bioy construye al fugitivo de *La invención*, la diferencia es que este informe es directo y por ello decide dejar evidencia de su historia, él es testigo y protagonista:

Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro (*LIM*, p. 17).

El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos más o menos asombrosos (*LIM*, p. 25).

Con puntualidad aumento las páginas de este diario y olvido las que me excusarán de los años que mi sombra se demoró en la tierra (*Defensa ante sobrevivientes y Elogio de Malthus*). Sin embargo, lo que hoy escribo será una precaución. Estas líneas permanecerán invariables, a pesar de la flojedad de mis convicciones (*LIM*, p. 26).

Se trata del recurso de la obra dentro de la obra, que es, como se ha indicado, un procedimiento recurrente en los primeros textos de Bioy y una de las características avaladas en el prólogo a la *Antología*: la metanarrativa.

Si revisamos el primer libro de cuentos, *La trama celeste* (todos los relatos fueron escritos entre 1944 y 1948) veremos cómo la intención generalizada es esclarecer e interpretar la realidad desde diferentes versiones del mismo suceso en la ficción.

Veamos uno de sus primeros cuentos, “El perjurio de la nieve” de 1944, tiene el mismo recurso cervantino del libro dentro del libro, del personaje (Alfonso Berguer Cárdenas o ABC)¹⁸⁹ que se convierte en narrador-editor del texto, pero también testigo de los sucesos. En principio se trata de un suceso fantástico: por la detención del tiempo a partir de la repetición de los actos como motor para salvar la vida a una enferma de muerte; en segundo plano es un relato policiaco: el texto editado es de Juan Luis Villafañe que describe una muerte misteriosa y un asesinato, el de Carlos Oribe. El manuscrito se titula “Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)”. En principio ABC es una suerte de narrador-editor como en el caso de *Plan* y *La invención* y explica el propósito de editar el texto:

A continuación reproduzco su relato [de Juan Villafañe] de la terrible aventura en que fue algo más que espectador; aventura que no es tan diáfana como aparece al primer examen. Todos los protagonistas han muerto hace más de nueve años; hace por lo menos catorce que ocurrieron los hechos relatados.

yo cumplo la promesa que me arrancó en la noche de su muerte mi amigo Juan Luis Villafañe, de publicar, este año, el relato. Sin embargo, atendiendo hipotéticas susceptibilidades, alguna que otra vez me he permitido ingenuos anacronismos y he introducido cambios en las atribuciones y en los nombres de personas y de lugares; hay otros cambios puramente formales, sobre los que apenas debo detenerme. Basta decir que Villafañe nunca se ocupó del estilo y que, por eso, observaba normas

¹⁸⁹ En este relato hay un guiño irónico sobre el tema del autor original cuando introduce las iniciales ABC, pues nos remite inmediatamente a Adolfo Bioy Casares, pero que es el nombre del personaje que transcribe los sucesos extraños con tintes policiacos y que al final de aquella relación explica, analiza y *desenmascara* a su modo las intenciones primeras de por qué escribe Villafañe la “Relación de sucesos” para el lector.

severísimas [...]. A pesar de los cambios señalados, que sólo para mi escrúpulo no son significantes, la relación que hoy publico es la primera que expone con exactitud y que permite comprender una tragedia, de la que nunca se conocieron las causas ni la explicación, aunque sí los horrores.¹⁹⁰

Este editor da un giro radical a su papel cuando avisa al lector de los drásticos cambios que cree favorables para la transcripción, revela su poca confiabilidad como editor, además de que se trata de una trama policiaca en la que él forma parte del suceso y los hechos lo pueden convertir en sospechoso. En gran medida ABC es el autor de la relación de sucesos porque manipula a su antojo, como estricto creador, la historia y decide narrar los hechos a su capricho, rasgos que Bioy perfecciona en la voz narrativa de *El sueño*. Finalmente, después de la supuesta transcripción del manuscrito de Villafañe, se toma un par de páginas para explicar, lo que a su juicio en realidad ocurrió:

Es verdad que la última frase ambiciona la pompa, el patetismo y el mal gusto de un final. Es como si Villafañe hubiera pretendido que el tono confundiera a los lectores; que éstos, al reconocer el final, lo aceptaran, sin acordarse de que faltaban explicaciones y una buena parte del relato.

Ahora intentaré corregir esas deficiencias. Lo que agrego es una interpretación meramente personal de los hechos [...] No he callado mi conclusión con el propósito literario o pueril, de reservar una sorpresa para las últimas páginas; he querido que el lector siguiera a Villafañe, libre de toda sugestión mía (*PN*, p. 86).

ABC insiste con ironía en ser un estricto-editor, apegado a la fidelidad del manuscrito y su objetivo es *narrar* y *recuperar* los hechos desde el punto de vista de Villafañe. Sin embargo, desde el inicio avizora la transformación y al final manipula lo ya transcrito, reelabora su papel de editor cuando dice: “No creo que la única interpretación de estos hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera” (*PN*, p. 89).

¹⁹⁰ Adolfo Bioy Casares, “El perjurio de la nieve”, en *Historias fantásticas*, Emecé, Buenos Aires, 1998, p. 62. En adelante cito con la sigla *PN* y la página entre paréntesis dentro del texto. Es evidente en estas citas como ABC toma el papel de creador, corrector y a la vez es un personaje-narrador-editor poco fiable, un nuevo matiz bioycasareano para sus narradores protagonistas.

En algunos de los cuentos que integran *La trama celeste* hay el recurso del informe que tiene como misión *recuperar* los hechos para los lectores:

Siempre los informes están en primera persona, son la *versión* personal de quien los redacta. Nos exigen una observación objetiva. Asoman de continuo en ellos los rasgos de tensión sentimental o pasional, los despuntes de los distintos planos del mundo subjetivo: temores, angustias, depresiones. Porque además estos relatos-informes presentan una situación típica de la narrativa de Bioy: los redactan hombres en situación de riesgo. El acoso está en la base de ellos. Los protagonistas sienten la necesidad de exponer lo que ha pasado y lo que les está pasando, porque, tanto los informes como el resto de los escritores de *La trama celeste*, son redactores en un momento del desencadenamiento de los hechos, frente a la inminencia de un desenlace.¹⁹¹

Aunque la intención a lo largo de *La trama* es ésta, el relato de mayor elaboración será “El perjurio de la nieve” que da pie a la construcción compleja de la voz narrativa, que es lo que me interesa: el supuesto narrador es poco fiable, su imagen pareciera que narra los acontecimientos desde afuera, pero en realidad es parte de la historia, es juez y parte de los hechos, esto nos remite a una ambigüedad narrativa, además hay una intención maquinada por parte de la voz para narrar los sucesos y dar pistas para solucionar el misterio, así coloca al supuesto lector en un papel activo en el que tiene que decidir cómo interpretar lo leído. En mayor medida son elementos del género policiaco que mantienen los preceptos dictados en 1940; además son el inicio de los elementos que constituyen *El sueño*.

Veamos ahora cuáles son los puntos de unión de las primeras novelas con los relatos en cuanto a la voz narrativa. En *Plan* el recurso del punto de vista es evidente, Suárez Coalla explica al respecto:

Formalmente, la novela engarza en un mismo enunciado las voces de Nevers y de Antoine Brissac, sólo diferenciadas por el tipo de letra: letra de imprenta, cuando se trata del discurso de Antoine Brissac, y cursiva, cuando transcribe literalmente la

¹⁹¹ Barcia, *op. cit.*, p. 23.

carta de su sobrino. Así, pues, hay una primera persona —la de Nevers—, referida en estilo directo por una tercera persona, que es la voz de su tío y que funciona como la voz englobante de aquélla: se encarga de presentar la de Nevers, pero la manipula hasta tal punto que llegamos a ignorarla.¹⁹²

Con todo, es notable reconocer la naturaleza del narrador en sus dos primeras novelas para tender un puente y comprender la elaboración de la voz narrativa en *El sueño de los héroes*, porque la voz que narra la historia es uno de los puntos claves en la reelaboración de la poética fantástica de Bioy Casares. En las dos novelas aludidas se repite un narrador-protagonista:¹⁹³ en *La invención*, por medio del diario del fugitivo que habla en primera persona y del editor, que introduce notas a pie de página a manera de aclaraciones y a su vez obligan al lector a dudar del testimonio del prófugo; en *Plan*, por medio de las cartas, editadas por un narrador-protagonista, convirtiéndose en la voz narrativa de la historia que interpreta. Estas estrategias tienen similitud, ya que en ambos textos las voces editoras participan de la historia como lectores activos, aunque en la primera sea sutil su presencia. El mismo recurso de la voz narrativa y a la vez creadora surgirá en *El sueño de los héroes* tenue y ambiguo, aunque rico para el suceso fantástico; aquí reside parte del cambio de esta novela. Bioy confecciona *El sueño* desde otra perspectiva, el simple acto de construir un narrador en estricto sentido, fuera de la historia que no tiene relación con los hechos cambia la intención; ya no se trata de un escritor o un periodista como en relatos anteriores, la naturaleza de la voz se aleja de la de *La invención*, *Plan* y *La trama*.

Busca desde otras trincheras lo fantástico y lo reelabora en su tercera novela; uno de los puntos donde radica ese cambio sustancial es en el manejo de la voz narrativa. Si para

¹⁹² Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 211-212.

¹⁹³ “El fugitivo en *La invención de Morel* o Nevers en *Plan de evasión*, escapan de la compañía humana siempre que pueden, como si les urgiera el afán de supervivencia. Pero incluso en relatos posteriores, en donde Bioy reconcilia al individuo [véanse los relatos de *La trama celeste*] con el mundo, también existen reservas para una entrega plena al exterior” (Javier Navascués, *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Ediciones Universitarias de Navarra, Pamplona, 1995, p. 41).

sus dos primeras novelas y reunión de cuentos el juego de voces estaba ya presente, veremos cómo el narrador, sin la investidura de personaje o testigo, tiene mayor presencia, profundidad y fuerza en *El sueño*, en consecuencia, ayudará a la manipulación fantástica de la historia, de ahí su importancia.

La fuerza de las primeras líneas de las novelas de Bioy es una característica de su estilo. En el primer párrafo de *El sueño*, el narrador ofrece las claves del enigma y la llamada del destino. Primero brinda una fecha exacta, asunto que lo convierte en una historia que se ubica en un tiempo y espacio conocidos: “A lo largo de tres días y tres noches del carnaval de 1927”.¹⁹⁴ Este dato es importante ya que el enigma se basa en el tiempo: el pasado (el suceso fantástico), el presente (la búsqueda de la memoria y el sueño) y el futuro (tomar la decisión del destino de valor y coraje).

Definido el tiempo enigmático, la voz narrativa propone la clave de mayor consecuencia en la historia de Emilio Gauna, el protagonista: “logró su primera y misteriosa culminación. Quien haya previsto el terrible término acordado y, desde lejos, haya alterado el fluir de los acontecimientos, es un punto difícil de resolver” (*ESH*, p. 209). El acto oculto del pasado se llevó a término ocurriendo una sola vez, aunque, paradójicamente, nos indique que esta acción lo llevó a un final. La trama, sus complicaciones y desenlace están insinuados en este primer párrafo por la voz narrativa, que no corresponde de manera estricta a ningún personaje ni editor, pero que introduce, a manera de aclaraciones, las pistas del enigma y propone un artificio verosímil, y se paladea una fascinación por lo incierto, dos elementos del nuevo modo fantástico. Sigo con el primer párrafo:

¹⁹⁴ Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997, p. 209. En adelante cito por esta edición con la sigla *ESH* y la página entre paréntesis dentro del texto.

Por cierto, una solución que señalara a un oscuro demiurgo como autor de los hechos que la pobre y presurosa inteligencia humana vagamente atribuye al destino, más que una luz nueva añadiría un problema nuevo. Lo que Gauna entrevió al final de la tercera noche llegó a ser para él como un ansiado objeto mágico, obtenido y perdido en una prodigiosa aventura (*ESH*, p. 209).

Se revela una característica más del nuevo modo cuando se intenta hacer verosímil la “primitiva claridad de la magia” por medio de la causalidad. Si bien el narrador *habla* en tercera persona, y nos presenta la historia como una versión contada de los hechos, a manera de gesta heroica. Él no es un personaje de la novela y, sin embargo, se ciñe, en algunos momentos, a lo que Walter Benjamin explica sobre su naturaleza: “Es inclinación del narrador iniciar la exposición de su historia relatando las circunstancias en que tomó conocimiento él mismo de lo que va a narrar, cuando no es que se lo atribuye directamente a su propia experiencia”.¹⁹⁵ La naturaleza camaleónica del narrador tiene diferentes propósitos en favor de la trama fantástica, puede ser, a una vez, “masiva y enfática”,¹⁹⁶ en ciertos momentos se comporta como una especie de testigo de los sucesos, que puede no tener la certeza de lo que ocurre, pero que a su vez advierte un conocimiento íntegro de la historia: “El doctor encaraba uno de los posibles porvenires, ideales y no creídos, a que siempre había jugado su imaginación. De la influencia de esta admiración sobre el destino de Gauna todavía no hablaremos”. (*ESH*, p. 210). En otros casos asume el papel de crítico de los hechos que le toca narrar, llega a ser irónico:

Del caballo tenía imágenes caprichosas, pero vívidas (esto es extraño, porque él estaba sentado en la parte de atrás de la victoria). Lo recordaba muy anguloso, oscuro por el sudor, vacilando con las patas abiertas, o lo oía gritar como una persona (esto último sin duda lo había soñado); o le veía solamente las orejas y el testuz, y sentía una inexplicable compasión (*ESH*, pp. 222-223).

¹⁹⁵ Walter Benjamin “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1970, p. 196.

¹⁹⁶ Cf. Mery Erdal Jordan, “El enmascaramiento genérico de *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares”, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, p. 128.

A veces de forma intencionada narra los hechos como si él no tuviera conocimiento de la historia, sólo habla desde su punto de vista: “Cómo pasaron de ahí a otra parte era un misterio” (*ESH*, p. 223). Es evidente que el narrador bien pudiera ser omnisciente, sin embargo, parte del suceso fantástico radica en el misterio del carnaval y en consecuencia la historia relatada y los comentarios vertidos son deliberadamente seleccionados, haciéndolos manifiestos para el lector a manera de claves, por ello su principal característica es la opacidad. El propio narrador en un principio nos anticipa el móvil del misterio, pero lo cuestiona:

Después los recuerdos se deforman y se confunden. La máscara había desaparecido. Él [Gauna] preguntaba por ella; no le contestaron o procuraron calmarlo con evasivas, como si estuviera enfermo. No estaba enfermo. Estaba cansado (al principio, perdido en la inmensidad de un cansancio, pesado y abierto como el fondo del mar; finalmente, en el remoto corazón de su cansancio, recogido, casi feliz). Se encontró luego entre árboles, rodeado por gente, atento al inestable y mercurial reflejo de la luna en su cuchillo, inspirado, peleando con Valerga, por cuestiones de dinero. (Esto es absurdo: ¿qué cuestión de dinero podía haber entre ellos?) (*ESH*, p. 225).

Si Benjamin plantea un narrador que toma como suya la historia que va a relatar, en esta misma dirección se construye nuestro narrador, pero irónico, porque se da el lujo de dudar de los acontecimientos y de las reacciones de los personajes.

La voz narrativa nos cuenta desde un pasado —con fecha exacta del suceso y claves a resolver desde el principio— y ofrece datos del futuro, esa marca establece en su figura el conocimiento de toda la historia y su desenlace. Veamos los siguientes ejemplos:

Hablaron [Clara y Emilio] asimismo de un viaje factible: volver a visitar Chorén, al borde del arroyo Las Flores; pero ese proyecto nunca llegaría a cumplirse (*ESH*, p. 302).

Su amigo [Larsen] empezó a matear en silencio. Gauna se sintió muy triste. Años después dijo que en ese momento se acordó de las palabras que le oyó a Ferrari: “Usted vive tranquilo con los amigos, hasta que aparece la mujer, el gran intruso que se lleva todo por delante” (*ESH*, p. 243).

Este tipo de datos futuros aparecen en la construcción de la historia para que el lector prevenga el grado de comprensión que la voz narrativa tiene de toda la historia. El juego le confiere un nivel de veracidad de lo relatado a pesar de que en otros momentos duda de las situaciones o da a entender que él no sabe todo de la historia. Judith Podlubne lo explica:

el narrador anticipa algunos hechos en mitad del relato, mediante los cuales destaca que lo narrado es algo que efectivamente aconteció, que él protagonizó o conoce y que, además, le interesa contar [así se cumple] la condición de que el tema del relato se *hunda* en la vida misma del narrador para volver a extraerlo de ella haciendo que permanezcan sus huellas.¹⁹⁷

La voz se acerca al discurso de los personajes, aunque siempre tendrá un rasgo inconfundible puesto que emplea un elemento del nuevo modo: “[busca] lectores modelos a los que no puede dejar de considerar y dirigirse”,¹⁹⁸ tiene entonces rasgos de narrador oral.¹⁹⁹ Por ello, hace uso de los comentarios entre paréntesis; de opiniones personales sobre las acciones de los personajes; de aclaraciones evidentes que manifiestan la noción de que se trata de una historia contada y que a pesar de otorgarle veracidad también juega con la idea del artificio verbal. El narrador explica:

El destino es una útil invención de los hombres. ¿Qué habría pasado si algunos hechos hubieran sido distintos? Ocurrió lo que debía ocurrir; esta modesta enseñanza resplandece con la luz humilde, pero diáfana en la historia que les refiero (*ESH*, p. 317).

Ahora hay que andar despacio, muy cuidadosamente. Lo que he de contar es tan extraño, que si no lo explico todo con claridad no me entenderán ni me creerán.

¹⁹⁷ Judith Podlubne, “Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, t. 9, p. 205.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ Retomo la idea de Benjamin respecto a la consideración de que el relator de un suceso es aquél que tiene la experiencia total de la historia, que tiene la capacidad de intercambiar experiencias, Bioy traslada esta idea a nuestro narrador, como si él viviera la historia desde dentro: “No hace hincapié en transmitir el puro “en sí” del asunto, como lo pretende una información o un informe. Hunde, más bien el tema en la vida misma del informante, para volverlo a extraer de ella” (*op. cit.*, p. 196).

Ahora empieza la parte mágica de este relato; o tal vez todo él fuera mágico y sólo nosotros no hayamos advertido su verdadera naturaleza (*ESH*, p. 362).

El narrador habla directamente al lector (usa la oralidad) y su afán se centra en explicar con claridad y darle veracidad a los eventos que absurdamente empiezan a poblarse de lo fantástico y lo misterioso, aunque él lo califica de mágico, siendo esta una reminiscencia de la postulación del nuevo modo, en el sentido de representar acontecimientos imposibles de explicar. Este recurso lúdico en la escritura de Bioy hace patente el momento en que la historia toma visos fantásticos, y pone en evidencia el artificio literario: “Cabe pensar que el narrador, trasunto de un autor escéptico, se entremete en las digresiones no para aclarar un punto, sino para enfrentar una tesis con la otra sin que ninguna de las dos se imponga del todo”.²⁰⁰

La voz narrativa en *El sueño*, a diferencia de las primeras novelas, expone y opina sin ser parte de la trama pero mezclándose como si estuviera dentro de la trama:

Sin embargo yo sigo creyendo que la suerte de Gauna y de Clara sería otra si el Brujo no hubiese muerto (*ESH*, p. 317).

Para mí tengo que Gauna comprendió que si dejaba la aventura a mitad de camino, le quedaría un descontento hasta el día de su muerte (*ESH*, p. 348).

El narrador se presenta como uno más de los personajes: pretende comprender la historia, se manifiesta confundido —a pesar de hacernos creer a los supuestos lectores que tiene la certeza de toda la historia— y se atreve a interpretar, conjeturar, criticar, condenar e ironizar las acciones y los pensamientos de los otros:

²⁰⁰ Navascués, “*El sueño de los héroes*: un conflicto trágico entre dos lealtades”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, núm. 3, primavera, 1993, p. 454.

A pesar de todo no hay que juzgarlo con demasiada severidad. Clara lo había llamado: más de uno hubiera (hubiéramos) cometido el mismo error de creer que era para otra cosa (*ESH*, p. 368).

De forma mordaz se incluye en las reacciones de los personajes. También echa mano de la memoria, recurso poco fiable es una insinuación a la idea de la fascinación por lo incierto, que se convierte en un elemento anacrónico pero vital para ambientar el argumento:

Lo más extraño de todo esto es que en el centro de la obsesión de Gauna estaba la aventura de los lagos y que para él la máscara era sólo una parte de la aventura, una parte emotiva y muy nostálgica, pero no esencial [...] él mismo confesó que nunca vio la cara de la muchacha o que si alguna vez la vio estaba demasiado bebido para que el recuerdo no fuera fantástico y poco digno de crédito. Es bastante curioso que esa muchacha ignorada le hubiera causado una impresión tan fuerte (*ESH*, p. 228).

Por ello, Dámaso Martínez explica que Gauna rescata retrospectivamente detalles de su memoria borrada con registros parciales, y éstos son la clave para insistir en los sucesos del carnaval de 1927.²⁰¹ Todas estas características dotan a la historia de una voz ambigua y de una situación de misterio, crean una atmósfera de suspenso que rodea los únicos indicios rescatados de aquella aventura nocturna en los lagos. En esta misma dirección está el tono de asombro que utiliza en las últimas líneas de la novela:

No sólo vio su coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillo sereno, vio el gran final, la muerte esplendorosa.

Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir (*ESH*, p. 379).

Esta doble función de la voz es parte de la riqueza para el modo fantástico, dentro de *El sueño*: “Aunque el texto no deje de censurar el lado de la sombra en el que se interna,

²⁰¹ Dámaso Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica”, en *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, p. 189.

no deja de admirar la actitud interior de su personaje principal”.²⁰² En resumen, la naturaleza e importancia de la voz se eleva a fantástica —aquí encontramos la reelaboración del modo— frente a sus dos novelas anteriores porque entra y sale de la historia, toma distancia y crea vínculos con los personajes, todo ello con el ánimo de establecer una epopeya, en el sentido de narrar una hazaña de un personaje heroico. Utiliza el diálogo para acercarse a la manera de los personajes, pero al mismo tiempo cita textualmente algunas voces; el juego de ir y venir que desarrolla la perspectiva de la voz narrativa enriquece la psicología de los actores, por ende, potencia otro tema novedoso en la poética bioycaseriana: la ética gauchesca, o el tema del valor y coraje que analizaré más adelante. Asimismo, el narrador erige las diferentes miradas y toma partido:

el punto de vista de Emilio, para quien lo maravilloso será el enfrentamiento a la muerte, el de Clara, quien se constituye en testimonio del acontecimiento de lo maravilloso en su calidad de suspensión temporal de la muerte de Emilio, y el de Taboada y el narrador, para quienes lo maravilloso es un producto de su artificio. La equivalencia entre estos dos personajes, fundamentada en su mutua capacidad demiúrgica, revela al acontecimiento sobrenatural como un mero producto de la escritura que, como tal, invalida la dicotomía *natural/sobrenatural* al incluirla en la noción de ficcionalidad.²⁰³

La conformación de la voz narrativa es entonces fantástica, en un principio se antoja omnisciente, es decir, un narrador tradicional que puede opinar sobre la trama, pero que acaba siendo una voz contrapuntística en sí misma.²⁰⁴ Es juez y parte de los hechos, reflexiona y censura, se impone un doble papel: de actor y lector. En consecuencia, es a ratos objetivo y a ratos dirige la narración a sus opiniones, conoce y duda de lo que sabe.

²⁰² Navascués, “Destino y sentido en *El sueño de los héroes*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609, 2001, p. 74.

²⁰³ Erdal Jodan, “El enmascaramiento genérico de *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares”, en *op. cit.*, p. 129.

²⁰⁴ “[el narrador] heterodiegético, omnisciente y reiteradamente personal [...] *demiurgo* que mueve los hilos de sus casi estereotipados personajes, es notorio y se manifiesta tanto en escuetas observaciones [...] como en otras más explícitas” (Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 128).

Dialoga y juega con el lector para no convertirse en el único testigo de la trágica aventura de *El sueño de los héroes*.

Cabe señalar que la construcción de esta voz tiene un doble propósito: dosificar los sucesos para generar la tensión necesaria que construye la epifanía trágica del destino de Emilio Gauna; y aprovechar los atributos de la voz sabiendo que son la única y posible vía para tratar un tema como el mito del viaje, del arrojo y del tiempo del coraje en un ámbito fantástico. El suceso fantástico está construido en parte por la voz narrativa. La reelaboración del modo establece el énfasis en descubrir el destino propio por medio de una suplantación de tiempos y espacios –aquí lo fantástico– pero lo atractivo de este nuevo giro es que Gauna tiene la posibilidad de la elección y en consecuencia de la fatalidad.

Los personajes

Imprescindible es hacer un análisis puntual de los personajes principales de *El sueño de los héroes*; aunque la voz narrativa lleve un peso indiscutible dentro de la historia. Revisemos a los personajes en los que recae el signo del hecho fantástico.

Emilio Gauna, personaje protagónico, es una “figura heroica por antonomasia [...] el que se distingue de los otros personajes del texto por el signo de la aventura inherente a su condición”.²⁰⁵ Representa al joven de barrio, que con apenas veintiún años deseaba “vivir por su cuenta y no deber favores a nadie” (*ESH*, p. 210); solitario y con un gran problema de identidad, el mayor de sus conflictos será saberse un hombre valiente y arrojado:

Para Gauna la discusión del coraje del doctor tenía alusiones y ecos secretos [...] pensaba que podía disponer, con indiferencia, de su vida; que si alguien le pedía que la jugaran a los dados, al agitar el cubilete no tendría ni muchas dudas ni muchos temores, pero sentía una repulsión de golpear con sus puños: quizá temía que los

²⁰⁵ Gilberto Triviños y Edson Faúndez, “La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana”, *Acta literaria*, núm. 27, 2002, p. 24.

golpes fueran débiles y que la gente se riera de él; [...] cuando sentía una voluntad hostil se impacientaba irremisiblemente y quería entregarse. [...] Ahora no tenía fama de cobarde. Vivía entre aspirantes a guapo y no tenía fama de achicarse. Pero es verdad que ahora casi todas las peleas se resolvían con palabras. [...] Ahora el valor era cuestión de aplomo. Cuando uno era chico uno se ponía a prueba. Para él, el resultado de la prueba había sido que era cobarde (*ESH*, pp. 216-217).

Gauna decidió entrar en la casa, ofrecerse a Lambruschini para ayudarlo a cargar la chata. Se preguntó si esa decisión no demostraba su natural y abyecto servil. Aún Gauna estaba desarrollándose; él mismo comprendía que podía ser valiente o cobarde, generoso o retraído, que todavía su alma dependía de resoluciones y de azares, que todavía no era nada (*ESH*, pp. 281-282).

Desde el principio Gauna tiene una personalidad dubitativa, aunque el narrador notifique que en el futuro se revelará la respuesta a su concepción de valentía, o mejor dicho de su decisión de responder ¿qué es ser valiente?, pero con un toque de incertidumbre (azar), es claro que ésta es la clave principal de la historia. El narrador ofrece la percepción de Larsen, uno de sus mejores amigos, en contraposición con la propia. El amigo de la infancia recuerda el heroísmo de Gauna cuando mantuvo a raya a un perro rabioso, cuando ahuyentó unos ladrones en casa de su tía, en resumen lo vio y lo ve como “la imagen del valor” (*ESH*, p. 217). Sin embargo, el propio Gauna no se percibe así y hace un recuento de todas las situaciones en que Larsen fue testigo de su “dudosa valentía” y su renuncia a ganar dignamente, y concluye: “Cuando uno era chico uno se ponía a prueba. Para él, el resultado de la prueba había sido que era cobarde” (*ESH*, p. 217). Es de tomarse en cuenta una vez más el manejo del narrador que presenta estos puntos de vista a partir de citas textuales, eso significa que las ideas son testimonios y no su interpretación, en ese sentido se construye sólidamente el conflicto desde diferentes percepciones y se enriquece la intención de la búsqueda de valentía.

Merece la pena resaltar que la lucha de Gauna por ser hombre de coraje tiene su origen desde la infancia, por ello una de las señas particulares de nuestro protagonista es ser

un individuo que vive en una permanente incertidumbre de personalidad; el propósito es demostrarse y demostrar, y para evidenciar la problemática aparecerán en su historia el doctor Valerga y el Brujo Taboada. Los dos se convertirán en piezas fundamentales, porque lo enfrentan desde distintos flancos a su conflicto ancestral:

El encuentro con [Valerga] lo impresionó vivamente. El doctor encaraba uno de los posibles porvenires, ideales no creídos, a que siempre había jugado su imaginación (*ESH*, p. 210).

No fue la mención de la aventura lo que atrajo a Gauna. En las palabras del Brujo entreveía un mundo desconocido, quizá más cautivante que el valeroso y nostálgico del doctor (*ESH*, p. 237).

Mientras que el doctor Valerga representa para Gauna y el pequeño grupo de “compadritos” (Antúnez, Pegoraro y Maidana) la idea de un hombre superior, ejemplar, con mayores conocimientos, digno de respeto; en realidad lo que la historia muestra de este personaje es un ser oscuro, con una identidad construida en un pasado inaccesible y poco claro, una especie de tabú del valor y el coraje:

No es verdad que los muchachos dudaran, siquiera alguna vez, del doctor Valerga. Comprendían que los tiempos habían cambiado. Si llegaba a presentarse la ocasión, el doctor no los defraudaría; sarcásticamente podría insinuarse que ellos, temerosos de que el inesperado azar de la violencia los convirtiera en víctimas, diferían y evitaban esa ocasión anhelada. [...] en los tiempos actuales, el inevitable destino de los valientes era recordar hazañas pretéritas (*ESH*, p. 215-216).

Valerga representa también en su físico la ambivalencia del hombre valiente:

Era un hombre corpulento, de rostro amplio, rasurado, cobrizo, notablemente inexpresivo; sin embargo, al reír —hundiendo la mandíbula, mostrando los dientes superiores y la lengua— tomaba una expresión de blandísima, casi afeminada mansedumbre. Entre los hombros y la cintura, la extensión del cuerpo, un poco prominente a la altura del estómago, era extraordinaria. Se movía con cierta pesadez, cargada de fuerzas, y parecía empujar algo (*ESH*, p. 212).

Valerga encarna la parte atávica del valor. La relación con el grupo de amigos de Gauna es obcecada, como las polillas hacia la luz, “todos ciegos aspirantes a compadrito que ven en él no sólo un líder sino también un modelo de los valores que ellos quieren encarnar. Por eso lo idealizan y le temen; por eso lo siguen y lo imitan”.²⁰⁶ No obstante para Gauna significará una alusión y un eco secreto que quiere y tiene que descifrar. Es así como lo invita a festejar su buena estrella en la apuesta ganada en los caballos, y se van de fiesta al carnaval. En ese viaje inicia el misterio de la noche de los lagos. A pesar de lo confuso de la historia, recordemos que la voz narrativa hará ciertos comentarios entre paréntesis que apuntan hacia la duda de cada situación, de cada percepción y de cada pensamiento o acto de los personajes, el carácter dubitativo de Gauna se refrenda después de esa noche:

Tenía la convicción de que la experiencia de los lagos había sido maravillosa y de que tal vez por eso mismo, todos los amigos, salvo Larsen, tratarían de ocultársela. Gauna se sintió muy resuelto a ver lo que había entrevisto esa noche, a recuperar lo que había perdido. Se sintió más adulto que los muchachos y quizá también que el mismo Valerga (*ESH*, p. 233).

El cambio, aunque sutil, se está operando en Gauna, es consciente de que algo importante ocurrió, pero hay una paradoja en la situación porque no puede descubrir en sí mismo la transformación, por eso lo concibe como una pérdida, como algo digno de recuperarse, de replicar.

En este momento de oscuridad aparece en la novela el Brujo Serafín Taboada, cuya profesión con cierta ironía para el misterio de Gauna es leer el futuro. Si el doctor Valerga es una especie de referencia posible de Emilio Gauna, el Brujo Taboada será su conciencia

²⁰⁶ Cynthia Godoy Hernández, “*El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares: el mito del coraje y la elaboración fantástica”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 47.

lúcida que le aconseja sobre las posibilidades de cambiar el rumbo de su destino y hace alusiones sobre la fuerza y el valor:

Hizo una especie de viaje. Ahora está soñando, como Ulises de vuelta en Itaca, o como Jasón recordando las manzanas de oro.

No fue la mención de la aventura lo que atrajo a Gauna. En las palabras del Brujo entreveía un mundo desconocido, quizá más cautivante que el valeroso y nostálgico del doctor.

Taboada prosiguió:

—En ese viaje (porque hay que llamarlo de alguna manera) no todo es bueno ni todo es malo. Por usted y por los demás, no vuelva a emprenderlo. Es una hermosa memoria y la memoria es la vida. No la destruya (*ESH*, p. 237).

En cuanto al aspecto físico, Taboada representa la introspección: “era un hombre delgado, bajo, de profusa cabellera, de frente alta, huesuda, de ojos hundidos, de prominente nariz rojiza” (*ESH*, p. 235).

El Brujo Taboada se convertirá en la conciencia privada y se ubicará como la contraparte del doctor Valerga y los compadritos, que serán la conciencia pública; el Brujo se antoja como el “héroe espiritual” de la novela y la voz narrativa será el eco de este espíritu. Como tal, el Brujo intenta disuadir a Gauna de averiguar su destino y trata de alejarlo de los supuestos amigos:

—No siempre puede ser leal. Nuestro pasado, por lo común, es una vergüenza, y no puede uno ser leal con el pasado a costa de ser desleal con el presente. Quiero decirte que no hay peor calamidad que un hombre que no escucha su propio juicio (*ESH*, p. 298).

Al mismo tiempo Taboada tiene la capacidad de dar un consejo y sembrar la duda: hay algo en el pasado de Gauna que debe entender y aceptar para poder vivir en plenitud el presente, para darle un sentido a sus acciones. El Brujo conduce a Gauna a la consideración de modificar la idea del coraje:

—Ese valor, del que habla Gauna, carece de importancia. Lo que un hombre debe tener es una suerte de generosidad filosófica, un cierto fatalismo, que le permita

estar siempre dispuesto, como un caballero, a perder todo en cualquier momento (*ESH*, p. 302).

La figura de Taboada y el constante aprendizaje que desea inculcar en Gauna tienen como fin indagar sobre una idea diferente del valor, pero desde un juicio individual y no colectivo: “Me gustaría explicarle [a Gauna] que hay generosidad en la dicha y egoísmo en la aventura” (*ESH*, p. 314). Para Taboada la idea de coraje al estilo Valerga no lo es todo y por ello interviene el destino de Gauna vía el amor, usando a su hija Clara: “Yo interrumpí su destino. Trata de que no lo retome [le dice a Clara]. Trata de que no se convierta en el guapo Valerga” (*ESH*, p. 314). Me parece que Taboada se equivoca con Gauna porque él decidirá sobre su conflicto al romper con el destino que le fue impuesto en ese viaje. Gauna busca en la réplica (en forma fantástica las coordenadas del tiempo y del espacio), en el segundo viaje ver con claridad y comprender qué quiere y qué no. El narrador sugiere la transgresión: “el destino es una útil invención de los hombres” (*ESH*, p. 317). Si esto es así, el segundo viaje es parte de la maduración de Gauna, de la certidumbre que ha buscado a lo largo de su vida, a pesar de morir en el último momento.

Siguiendo la línea de análisis de los tutores de Gauna (el doctor Valerga y el Brujo Taboada), veamos ahora sus apelativos que indican dos campos de acción diferentes. Mientras que Valerga no es precisamente un doctor (alguien superior que enseña), aunque el calificativo le da cierta preeminencia frente al grupo de compadritos, simboliza un legado heroico: “encarnaba uno de los *posibles* porvenires, ideales y no creídos, a que siempre había jugado su imaginación” (*ESH*: 210). Así, Valerga representa al héroe-maestro que tiene la certeza de su identidad por sus hazañas. El doctor infunde la nostalgia de un tiempo mítico, ausente, por medio de las narraciones de sus supuestas aventuras de “guapo valentón” y se enquistaba en el sentimiento de Gauna hasta llevarlo a su “primera y misteriosa

culminación”, por eso hace las veces de conciencia pública: “En el abra del bosque, rodeado por los muchachos [...] enfrentado por el cuchillo de Valerga, era feliz” (*ESH*: 378).

En el primer encuentro con Gauna el propio Brujo Taboada hace hincapié en la dudosa profesión de Valerga: “quisiera preguntarle algo, si no lo toma a mal: ¿doctor en qué?” (*ESH*, p. 236). Aunque Gauna no contesta la pregunta, se siente incómodo por las alusiones que hace de Valerga, porque para él es un hombre al que no debe criticarse ni juzgarse, pero el Brujo hace que recapacite respecto a su imagen.

En tanto que Taboada, con el apelativo de Brujo, sugiere connotaciones mágicas, pero sus consejos representan la posibilidad de reflexionar y reinterpretar la idea atávica de valor y coraje; sin embargo manipula la situación de forma fantástica. Él es quien modificó el destino de Gauna en 1927, se lo advierte indirectamente al hacer referencia a la nueva vida que lleva con Clara: “—Tu destino ha cambiado. Hace dos años estabas en pleno proceso de convertirte en el doctor Valerga. Clara te salvó” (*ESH*, p. 302); él es quien, finalmente, con su propia muerte favorece el segundo viaje, la voz narrativa hace énfasis sobre ese acontecimiento y sus repercusiones:

Sin embargo, yo sigo creyendo que la suerte de Gauna y de Clara sería otra si el Brujo no hubiese muerto.

[...]

Sin la tutela del Brujo, Gauna conversaba con insistencia de la aventura de los tres días (*ESH*, p. 317).

Nuestro protagonista se ubica en una encrucijada de valor y de coraje: una, la de Valerga, que representa la intención de perpetuar la tradición; la segunda, la del Brujo, que quiere modificar el destino, pero hay un tercer camino, el del propio Gauna, que no sólo

muda su destino, sino que decide cómo debe ser sin intervención del Brujo, de Clara y enfrentando con conciencia plena al *verdadero* Valerga.

En las novelas de Adolfo Bioy Casares nunca puede faltar la presencia del personaje femenino como parte del motor de la historia. En *El sueño de los héroes*, Clara representa la salvación y la transformación por medio de la vía del amor. En principio tiene ese hábito de ser inalcanzable a la manera de Faustine, de *La invención de Morel*:

Clara le había parecido una muchacha codiciable, lejana y prestigiosa, tal vez la más importante del barrio, pero fuera de su alcance. Ni siquiera había tenido que renunciar a ella; nunca se atrevió a anhelarla. Ahora la tenía ahí: admirable como un animalito o como una flor o como un objeto pequeño y perfecto, que debía cuidar, que era suyo (*ESH*, p. 265).

Pero en *El sueño* sí se consume el amor y representa no sólo el enamoramiento, sino cierta educación de vida y maduración para Gauna:

Clara le mostraba todas las cosas a Gauna: la puesta de sol, las tonalidades del verde, las flores silvestres. El muchacho dijo:
—Es como si hubiera sido ciego. Me enseñás a ver (*ESH*, p. 285).

Clara le pareció casi mágica en belleza y en ternura, infinitamente querible (*ESH*, p.288).

Ella rompe el destino que le depara a Gauna en el primer viaje, al final de la trama descubrimos que es la máscara misteriosa del carnaval, representa la segunda posibilidad de destino: la vida, el amor, la ruptura con la tradición de valor y coraje. Ella es la primera que desafía al destino y que se enfrenta a él con cierto éxito: “Desde el principio la quiso. Olvidó la aventura de los lagos, olvido a los muchachos y al doctor, olvidó al fútbol” (*ESH*, p. 288).

En 1927, Clara transforma el final trágico y heroico por la posibilidad de una vida simple, en resumen le salva la vida e intenta aniquilar la imagen del gaucho valentón —eco

del mito de *Don Segundo Sombra* que revisaré más adelante— pero para la repetición de los acontecimientos en 1930, Clara se presenta, irónicamente como uno de los únicos personajes que ven *claramente* (de ahí quizá su nombre), lo que ocurrirá y lo que se pudo modificar en la noche de 1927. Es la que ejerce entonces el valor y el coraje en la novela: “Iría [Clara] a Armenonville a encontrarse con Gauna. Pelearía por él. Tenía confianza en sí misma. Clara era una muchacha valerosa, la promesa de lucha despertó el coraje” (*ESH*, p. 366).

En este sentido el Brujo y Clara se encuentran en el mismo nivel de significación dentro de la novela. En principio, “la máscara” interviene en el destino de Gauna y altera el futuro; Clara provoca el primer hecho fantástico en la novela. No obstante, el amor es un cuchillo de doble filo: primero aleja a Gauna de su probable porvenir, la muerte; pero lo acerca a ella cuando se convierte en un detonante indirecto de la pelea que lo dirige a su culminación en el segundo viaje. El propio Gauna en sus pensamientos despoja de toda carga de amor imposible a la máscara:

«Si la comparo con eso», aclaraba, «ella casi no importa». De todos modos, los vestigios que dejó en su alma la muchacha eran vivísimos y resplandecientes; pero el resplandor provenía de las otras visiones, a las que él, un rato después, ya sin la muchacha, se habría asomado (*ESH*, p. 228).

Y al final se desprende de todo sentimiento amoroso con su mujer: “Infiel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir” (*ESH*, p. 379). El amor, representado en Clara, fracasa en el intento de rescatar a Gauna de un destino trágico, puede interpretarse como un amor no consumado. Es un desenlace trágico para el sentimiento amoroso, pero elevado para el nuevo mito heroico del hombre valiente. María Luisa Bastos resume la función de la mujer de esta manera: “fracasa en su función mediadora entre el ámbito del coraje [...] y el otro, el del ámbito más

«civilizado»”.²⁰⁷ El personaje femenino, a pesar de su presencia activa, al final no puede competir con la decisión íntima de Gauna, con la reflexión y con el viaje introspectivo que representa el sueño descifrado en esa comunión fantástica de tiempo y espacio; parece que todo está perdido, pero gracias a esos tres años de educación sentimental con Clara y el Brujo, Gauna puede ver el sentido de su felicidad: “Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubiera tanto coraje” (*ESH*, pp. 378-379).

La idea del héroe: el valor y el coraje

Abordar *El sueño de los héroes* sin tratar el motivo principal del protagonista: definirse como hombre valiente y de coraje, es dejar de lado el motor de la historia. En la literatura argentina la búsqueda de la imagen gauchesca en tanto un signo de hombría o heroicidad es parte de la tradición. En *El sueño* podemos rastrear esa tradición de manera intertextual: hay alusiones a un clásico de la literatura universal, *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (III a.C.); una referencia obligada de la conformación de la literatura argentina, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, y finalmente descubrimos una gran similitud temática de esta novela con el cuento de Borges, “El Sur”, publicado originalmente en *La Nación* en 1953, un año antes que *El sueño de los héroes*, aunado a los guiños con otros relatos borgianos dentro la temática de la conformación del valor y el coraje. Estas resonancias confirman que en la novela, Bioy Casares tiene como intención alejarse de lo hecho hasta ese momento y reelaborar su poética e incluir nuevos patrones para el modo fantástico.

²⁰⁷ María Luisa Bastos, “Habla popular/discurso unificador: *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares”, *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre de 1983, p. 762.

Comencemos con las referencias a *Argonáuticas*. Las alusiones son obvias y directas con el mito de Jasón, a saber cuando el Brujo Taboada le refiere su propia historia a Emilio Gauna: “Hizo una especie de viaje. Ahora está añorando, como Ulises la vuelta a Itaca, o como Jasón recordando las manzanas de oro” (*ESH*, p. 327); o la simple referencia al nombrar y describir “la casi marmórea confitería Los Argonautas” (*ESH*, p. 210), sitio donde se reunía con los compadritos y que después será el lugar donde cite a Clara. Aunque estas son menciones directas, la importancia de utilizar el tema y la obra de Apolonio de Rodas, ofrece a los lectores la clave de la construcción de la figura de Gauna como “héroe”, a manera de Jasón, y la de Clara como Medea. En Jasón se reelabora la idea del “héroe mítico”: no tiene recursos propios para serlo, es decir, su triunfo y valentía se deben a la protección en todo momento de los filtros mágicos de Medea o por el apoyo de las diosas Afrodita y Hera y de los favores de Circe y Arete, que aligeran sus empresas. Gauna, al igual que Jasón, ha sido salvado de su destino por su enamorada, en este caso Clara, a instancias de las advertencias del Brujo Taboada: “Cuida a Emilio. Yo interrumpí su destino. Trata de que no lo retome. Trata de que no se convierta en el guapo Valerga” (*ESH*, p. 314). Al final él aceptará que se siente aliviado de la borrachera y confusión mental de los días de carnaval junto a Clara o la máscara.

En el caso de Gauna, el mayor conflicto que tiene es la seguridad de saberse valiente y enfrentar con coraje su destino, aquél que fue desviado y que aparece borroso y en el olvido, pero que lo incita a hacer de nuevo el viaje al carnaval, sin embargo, en esta repetición y búsqueda de lo perdido, Gauna verá que la experiencia de hace tres años fue modificada y en este segundo viaje decidirá aceptar con valor y coraje su destino, aunque éste lo conduzca a la muerte y lo revele no como cobarde, pero sí como perdedor. Si

atendemos a los dos sentidos del viaje, uno se define como signo del destino y otro como carácter iniciático:

Pero el movimiento característico del tránsito —insistimos— es particularmente ambiguo: vincula al viajero con el mundo y lo hace más penetrante, al tiempo que lo separa, lo distancia de las cosas y la gente, pues el movimiento se basa en la fugacidad del instante, es decir, en un contacto epidérmico. El movimiento del tránsito ni puede, en cierto punto, escapar del paisajismo.²⁰⁸

Si bien busca entender y recordar qué ocurrió la última noche del carnaval de 1927 —este sería el primer viaje— que es el origen del enigma de la novela: trata de descifrar la clave del misterio, descubrir las posibles respuestas del periplo, que veladamente se respiran en su presente, pero que no recuerda y no comprende.

La idea del viaje es uno de los más antiguos temas literarios. El viaje es una forma de agudizar la inteligencia, de prueba iniciática, de instrucción que tiene como virtud ser fuente de conocimiento. En el viaje

el héroe vence las dificultades presentadas por los dioses y de este modo arranca nuevos jirones de conocimiento de los ávidos brazos de los dioses para dispensarlo a sus semejantes. La estructura de esta representación simbólica del viaje apenas varió a través de los siglos, las distintas generaciones, culturas y civilizaciones. El hombre parte del principio de ignorancia para avanzar hacia la luz del conocimiento; los dioses parten del principio de omnisciencia, tienden celadas a las bajas criaturas y procuran preservar su estatuto de supremos hacedores del destino. En esta estructura básica en que el viaje representa el paso ritual del universo humano al de los dioses, la relación de fuerza instaurada entre ambas partes se ilumina tras una figuración lúdica: el dramatismo de los asaltos humanos a la morada de los dioses reviste muy a menudo la forma de la aventura.²⁰⁹

En el infortunio de Gauna la primera aventura ha extraviado ese íntimo y significativo propósito —otro punto donde descubrimos la reelaboración fantástica de Bioy— por eso su derrotero es regresar a los tres días de carnaval y penetrar en el sentido

²⁰⁸ Axel Gasquet, “ ‘Bajo el cielo protector’. Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2006, pp. 54-55.

²⁰⁹ Gasquet, *op. cit.* p. 34.

del viaje. Por lo tanto, la fórmula lógica que funciona para nuestro autor es la superposición fantástica de las coordenadas de tiempo y espacio, resultando un segundo viaje: mismos actores, mismo lugar, mismo motivo, diferente año, 1930:

—¿Dónde iremos? —preguntó Maidana a caso para distraerlos de la discusión.
Gauna comprendió que debía mostrarse firme.
—Vamos a retomar —dijo— el circuito del 27 (*ESH*, p. 328).

En la estación de Saavedra tomaron el tren. Gauna comprendió que su plan de repetir exactamente las acciones y el itinerario de los tres días de carnaval del 27 era impracticable; la ausencia, que él reputaba deserción, del peluquero, lo afligía.

Se consolaba reflexionando que, aun si hubiera conseguido a Prancánico, los de la partida no hubieran sido los mismos, ya que estudiándolo bien, Prancánico no era Massantonio. Pero debía reconocer que ambos coincidían en ser peluqueros y este hecho, inútil ocultarlo, revestía la mayor importancia. El doctor, los muchachos y un peluquero habían formado, en 1927, el grupo original. La triste verdad era que ahora iniciaban la gira desprovisto de peluquero (*ESH*, p. 329).

Estas marcas que diferencian la travesía son irrelevantes frente a la idea clásica del viaje: ser un momento decisivo de aprendizaje. Gauna apuesta a repetir la historia para recordar los sucesos. Este segundo recorrido tiene una intención y no está construido por el azar como el primero, paradójicamente el viaje de iniciación “no le enseñó nada a Gauna”, sin embargo lo preparó para tomar la decisión de búsqueda, que le genera “una suerte de *razón* o lógica propia, una conciencia de sí en el individuo que viaja”.²¹⁰

Sin duda el héroe que emprende el viaje hacia su destino, que cree regresar con éxito de sus batallas y merecer el crédito de valiente no se cumple en *El sueño*, extrañamente Clara no le ayuda a consumir con valentía la pelea con el doctor Valerga, pues ella sabe que lo matarán —aquí encuentro un guiño con Medea que motivada por el amor es la que conduce los actos de Jasón— y decide mantener el destino de Gauna: “Desde el principio la quiso. Olvidó la aventura de los lagos, olvidó a los muchachos y al

²¹⁰ *Ibidem*, p. 54.

doctor, olvidó al fútbol y, en cuanto a las carreras, un vínculo de gratitud lo obligó a seguir, de sábado a lunes, por unas pocas semanas, el destino del caballo Meteórico” (*ESH*, p. 288).

Aparece otra insinuación con la imagen de Medea: el amor produce la cualidad de valiente en esta mujer, y aunque el sentimiento pierde frente al destino, la propia Clara descubre que con el destino es muy difícil de pelear:

Emilio tenía que morir en los carnavales –dijo Clara– Ahora comprendo todo: sin que yo lo supiera, la otra vez mi padre me mandó a buscarlo, para que yo interrumpiera su destino. Debo cuidar que no lo retome; tal vez ya sea tarde [...] Emilio tuvo la visión porque los hechos estaban en su destino. Vio lo que debió ocurrir la otra vez, lo que está ocurriendo ahora. Y me dijo también que por cuestiones de dinero, con uno de ellos, un tal Valerga, un matón, peleó a cuchillo en el bosque. Si no lo impedimos, Valerga lo matará (*ESH*, p. 378).

A diferencia de Jasón y Medea, Gauna es una figura humana, menos heroica y con el carácter domable cuando se trata de coraje, mientras que Clara aparece como una mujer decidida y dispuesta una vez más a burlar el destino.

Otra de las características que se reconocen de la obra de Apolonio de Rodas es la de haber “modernizado a su protagonista, y con ello ha hecho de él un personaje complejo, dudoso, sensitivo y un tanto pesimista [...] está dotado de una vida interior, que le hace reflexionar y sentirse inseguro en los riesgos y acudir a la astucia en el peligro”.²¹¹ En cierto sentido Bioy Casares construye el carácter de Gauna similar al de Jasón, pero contrario a él no es astuto en el peligro y busca por todos los medios reconstruir el sueño del héroe: “Qué desgracia, pensó [Gauna]. Qué desgracia haber pasado tres años queriendo revivir esos momentos como quien trata de revivir un sueño maravilloso; en su caso, un

²¹¹ Carlos García Gual, “Introducción general”, en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, Barcelona, Gredos, 2000, p. XIV.

sueño que no era un sueño sino la secreta epopeya de su vida” (ESH, p. 347). De ahí la referencia directa que se hace al final de la novela respecto al título, *El sueño de los héroes*.

La alusión a la concepción del viaje en *El sueño* se ve de forma directa en tres ideas que se gestan en *Don Segundo Sombra*: lección de madurez que se convierte en la formación de un carácter, por ello el protagonista es reflejo indirecto de Don Segundo, el maestro; el tema del gaucho “renovado”: la imagen se constituye nostálgica e idílica; y finalmente la tragedia por la pérdida y el fracaso en el giro inesperado del mito gauchesco.

La obra de Güiraldes trata entonces de una educación sentimental, es la metáfora de la identidad de los argentinos a principios del siglo XX:

Era un patrimonio sagrado en el que la marginalidad del héroe era capaz de conmover a los hijos de inmigrantes, y cuyo heroísmo intrépido y cultura de payador podían interesar a los criollos. Era la representación por antonomasia de aquel criollismo en el que rivalizaban criollos e hijos de inmigrantes, aunque de forma distinta.²¹²

El objetivo de Güiraldes será idealizar las virtudes del gaucho, que finalmente representan el paso de gaucho a estanciero como una causa natural de la época, del gaucho hasta su destino final lejos del mito. Veamos cómo lo expresa Güiraldes en su novela:

Me encontraba en mis posesiones como un hombre de ley, dictándole mis propósitos de hacer picadillo de aquellas tierras, para repartirlas entre el pobrerío. Me imaginaba disparando de mi nueva situación, como Martín Fierro ante la partida... ¿Qué diablos iba a sacar en limpio de todo este bochinche?

Gracias a Dios, me cansé de tales ejercicios. Entonces mis ojos cayeron sobre el tuse de mi caballo [...] ¡Qué raídas por el trabajo, las lluvias y el sol estaban mi blusita y mis bombachas! ¿Tiraría todo eso?

Parece mentir en lugar de alegrarme por las riquezas que me caían de manos del destino, me entristecía por la pobreza que iba a dejar. ¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos mis recuerdos de resero vagabundo y, más arriba, esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo.

[...]

²¹² Leo Pollman, *La separación de los estilos*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 1998, p. 50.

Don Segundo y Pedro también ensillaban. Hacíamos los mismos ademanes y, sin embargo, éramos distintos. ¿Distintos? ¿Por qué? De pronto había encontrado, en esa comparación, el fondo de mi tristeza: *Yo había dejado de ser gaucho*. Esa idea dejó mi pensamiento inmóvil. Concretaba en palabras mi angustia y por esas palabras me sentía sujeto al centro de mi dolor.²¹³

El personaje se sabe parte de la ruptura, de la muerte del gaucho, en ese punto radica la tragedia y la madurez. Para Beatriz Sarlo en *Don Segundo Sombra* la representación del mundo rural no es realista ni histórica, la construcción se ubica en el pasado, básicamente anacrónica y atópica.²¹⁴ En ese sentido la novela de Güiraldes se caracteriza dentro de la llamada literatura gauchesca por “un uso letrado de la cultura popular”.²¹⁵ Si bien lo que para algunos críticos es un defecto de la novela, para *El sueño de los héroes* será un vínculo, que justifique la reelaboración del mito en Gauna a la manera de compadrito:²¹⁶

Para ampliar mi dicho, me apoyaré en la idea que sugiere Jorge Luis Borges en la reseña a la novela de Bioy Casares escrita en la revista *Sur*. Borges se remonta a la tradición y define la identidad argentina que encarna la ficción: “es la del hombre solo y valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo”.²¹⁷ Hace la referencia obligada a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, calificándola como una novela cuyo tema es formativo: “don Segundo enseña al protagonista su lección de coraje y de soledad”,²¹⁸ Borges crea un puente con *El sueño de los héroes* afirmando que es “una

²¹³ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edición de Sara Parkinson de Saz, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 297-298.

²¹⁴ Cf. Sandra Contreras, “El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, t. 6, p. 203.

²¹⁵ Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988, p. 11.

²¹⁶ Representa “un personaje de frontera: se ubica en los límites de la ciudad que ya se aventura al campo [...] la moral propia [...] es la de un hombre que se siente absolutamente solo y que no espera nada de nadie, por lo que se juega su entero destino en un acto violento pleno de valor y coraje (en el que, por cierto, el protagonista encuentra su destino)” (Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 239-240).

²¹⁷ Jorge Luis Borges, “El sueño de los héroes”, reseña en *Sur*, núm. 235, julio-agosto de 1955, s.p.

²¹⁸ Borges, “El sueño de los héroes”, s.p.

última versión del mito secular [...] La historia se repite en otro escenario y con otros actores”.²¹⁹ En el juego borgiano sabemos que *El sueño* no duplica la historia de Güiraldes, pero en cierto sentido continúa con la tradición, porque como lo afirma: “Sebastián Valerga [...] encarna el duro ayer para él, la hermosa tradición del coraje”, no obstante, el segundo viaje de Gauna le otorga la oportunidad de la gran revelación, ver cómo es Valerga: “este mentor es un hombre siniestro,” y fantásticamente Gauna posee la facultad de reelaborar la idea de coraje y soledad y quebrantar el modelo atávico, de modo que hay una doble posibilidad interpretativa en *El sueño*, la que propone Borges: “Gauna y Valerga se traban en un duelo a cuchillo y el maestro mata al discípulo. Ocurre entonces la segunda revelación, harto más asombrosa que la primera; descubrimos que Valerga es abominable, pero que también es valiente. El efecto alcanzado es abrumador, Bioy, instintivamente, ha salvado el mito”.²²⁰ Y la que sugiero, aquella que se desprende de ser consciente de los hechos, tomar una decisión porque sabe que el mentor no es ejemplar:

Y cuando pudo rescatar de la oscuridad parte de esa gloria, ¿qué vio? El incidente del violinista, el incidente del chico, el incidente del caballo. Las crueldades más abyectas ¿Cómo el simple olvido pudo convertirlas en algo precioso y nostálgico? (*ESH*, p. 347).

Esta declaración refuerza la lección del Brujo respecto a la heroicidad y la valentía, Gauna despierta y toma la decisión de morir en el duelo de cuchillos, representa en la pelea el concepto de coraje: “Nunca se hubiera figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubiera tanto coraje” (*ESH*, p. 378-379). El tema del valor y del coraje va más allá de ganar o perder, de ser valiente o no, lo fundamental radica en la decisión de ejercer el acto que representa el valor y el coraje. De modo que como bien apunta Borges, *El sueño*

²¹⁹ *Ibidem.*

²²⁰ *Idem.*

también es una novela de formación de carácter, y en este sentido va más allá de la tradición argentina. Esta lectura permite acreditar mi interpretación. En principio parece ser una novela que como Borges lo afirma irónicamente, salva el mito, pero que en contraposición reelabora tanto la tradición, como la utilización de elementos del modo fantástico para acceder a este quebranto. Veamos cómo ocurre esto. Las dos figuras que constituyen a Gauna son opuestas, se tratan de dos versiones del mito del valiente, el doctor Valerga y el Brujo Taboada. Gauna coquetea a lo largo de toda la historia con reverberar en una u otra concepción de valor y coraje. En un punto se encuentra más cercano con el doctor Valerga, que representa el reflejo ominoso del arquetipo que ansía, al que alude Borges:

Olvidando los rencores, Gauna lo miró [a Valerga] con la prístina admiración intacta, deseando creer en el héroe y en su mitología, esperanzado de que la realidad, sensible a sus íntimos y fervorosos deseos, le deparara por fin el episodio, no indispensable para la fe, pero grato y atestigüador —como para otros creyentes, el milagro—, el resplandeciente episodio que lo confirmase en su primera vocación y que lo devolviese, después de tantas contradicciones, la venia para creer en la romántica y feliz jerarquía que pone por encima de todas las virtudes el coraje (*ESH*, p. 356).

En el otro extremo está el Brujo Taboada como el mentor que le enseña a ser leal, a transformar la idea de valor y coraje. Pese a ello, el paradójico destino trágico y valiente de Gauna lo ha marcado con una cruz en la frente, nos lo señala el narrador desde el primer párrafo, a manera de héroe épico Gauna busca y viaja para descubrir “lo que había entrevisto esa noche” que define su origen y su fin, aunque este hecho en el futuro no lo convierta en valiente. El tiempo que necesita para “recuperar lo que había perdido” se indica en el presente donde los personajes emblemáticos que lo rodean: el Brujo Taboada, el doctor Valerga, Clara e inusualmente la voz narrativa manejan las piezas de la prodigiosa aventura.

Si seguimos por este camino heroico, Gauna comparte rasgos con algunos de los personajes borgianos, a decir de Alan Pauls:

viven, atraviesan una serie de acontecimientos o asisten a su relato sumidos en una cierta pasividad, un poco como autómatas, sin comprender del todo la experiencia que les ha tocado en suerte, y postergan la comprensión hasta el final, hasta ese momento último, decisivo, casi en el borde mismo de la ficción, como caído del relato, en el que recapitulan todo por primera vez; releen el pasado y, arrancándolo del caos atónito que era, le inyectan un sentido brutal, demasiado intenso para durar más que lo que dura un cuento [o una novela].²²¹

Estas acciones y comportamientos de los personajes nos llevan a revisar algunas semejanzas con Gauna. Una más de las referencias la tenemos en el personaje borgiano de “El Sur”, Juan Dahlmann, el que eligió como herencia de sus antepasados la muerte romántica.

Si bien la poética fantástica de Bioy y Borges tiene como origen la *Antología* (1940), donde comparten nociones semejantes, Bioy sigue su personal derrotero fantástico alejándose de Borges, pero para su tercera novela reelabora su concepto y se acerca a los temas que Borges trabajará y avalará a la par de lo fantástico. Por eso, me es indispensable, para sostener mi interpretación hacer aquí un paréntesis y revisar someramente la intención literaria de Borges años atrás: el uso de la imagen gauchesca en un contexto ciudadano.

Borges escribe varios ensayos en los primeros cinco años de la revista *Sur*²²² e “inventa una combinación nueva para la literatura: las dos tendencias que parecían destinadas a no tocarse”,²²³ es decir, el criollismo urbano, con el cambio en su función, en

²²¹ Alan Pauls, “La herencia Borges”, *Variaciones Borges*, núm. 29, 2010, p. 184.

²²² Los artículos son “Séneca en las orillas”, núm. 1; “El Martín Fierro”, núm. 2; “El arte narrativo y la magia”, núm. 5; “Noticia de los Kenningar”, núm. 6; “Elementos de la preceptiva”, núm. 7; “Los laberintos policiales de Chesterton”, núm. 10 y “Modos de G. K. Chesterton”, núm. 22.

²²³ Beatriz Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, año 6, núm. 16, noviembre de 1982, p. 5.

la medida de la transformación a las referencias sociales y el desplazamiento en el sistema literario, aunado a los principios fantásticos.

El gaucho original es liquidado, su función y figura en la sociedad y en específico en la literatura tiene otros tintes: de inmigrante y de criollo. Borges elabora esta imagen con la biografía de *Evaristo Carriego* (1930): “una mitología de las orillas, presentada como construcción estético-ideológica. Borges rescata al suburbio tanto del pintoresquismo sentimental como del fervor reivindicativo, y lo coloca en un espacio propiamente estético, produciendo al mismo tiempo, su transformación”.²²⁴ Las orillas de la ciudad y la frontera con el campo se convierten entonces en el espacio donde estos personajes ejercen su destino, aquí una similitud con el uso del espacio en *El sueño*; Gauna tiene la revelación en el sueño, es decir en la granja a orillas de la ciudad, en el abra del bosque.

La lectura de Borges irá en el sentido de acercar la imagen de Martín Fierro a los bordes suburbanos hasta convertirlo en orillero, de gaucho malo a compadre: “El desplazamiento de Martín Fierro es, significativamente, el del sistema literario argentino”.²²⁵ Borges contesta a la canonización del poema de Hernández, “elige al protocompadrito: la verdadera élite del criollo está en el relato: la que representa que la sangre vertida no es demasiado memorable, y que a los hombres les ocurre matar”.²²⁶ La interpretación de la imagen del *Martín Fierro* hecha por Borges recupera lo que Sarlo denomina como la amoralidad del crimen, la acción de matar tiene su significación más profunda en los que deciden pelear, y en lo que para ellos el lance de cuchillos representa, en consecuencia se aleja de la condena social.

²²⁴ Sarlo, art. cit., p. 3.

²²⁵ *Ibidem*, p. 4

²²⁶ *Ibidem*, p. 3.

Al revisar la unión de Borges con Bioy Casares respecto a los ecos gauchescos en su literatura y en relación con *El sueño*, tenemos un primer acercamiento con los cuentos de Borges que abordan la idea del valor y coraje. El “Hombre de la esquina rosada”, publicado en *Historia universal de la Infamia*, 1935.²²⁷ En este relato el personaje es el que asume, sin exponerlo hasta el final, el valor y el coraje y mata a Rosendo Juárez, el Pegador, lo interesante de la historia es que el propio narrador omite decirnos directamente que ha matado al Pegador, pero plantea las claves de la construcción del valor y del coraje con ciertas reflexiones: “Me dio coraje sentir que no éramos naides” (*HER*, p. 66); “Me quedé pensando en esas cosas de la vida [...] y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre flores de sapo y osamentas. ¿Qué iba a salir de esa basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropellada no más? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporriao, más obligación de ser guapo” (*HER*, p. 66). Más adelante declarará su opinión y revelará el tiempo del coraje: “Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar” (*HER*, p. 67). Finalmente y de forma directa asume el acto de coraje cuando nos enteramos que él fue quien mató a Rosendo:

Tenía ese aire fatigado de los difuntos [Rosendo]; era de los hombres de más coraje que hubo en aquel entonces, desde la Batería hasta el Sur; en cuanto lo supe muerto y sin habla, le perdí el odio (*HER*, p. 68).

Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre (*HER*, p. 69).

²²⁷ Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”, en *Historia universal de la infamia, Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, pp. 62-69, En adelante cito por esta edición con la sigla *HER* y la página entre paréntesis dentro del texto.

El testigo-confesor ejerce el papel de compadrito valentón con una total y evidente debilidad, como si “los personajes que encarnan el ideal del coraje no son figuras que llegan a actuar con valentía en la forma de una reacción inusitada e inesperada, o como una larga preparación”.²²⁸ A pesar de que ha sido humillado y que frente a los otros aparece como un hombre común y hasta insignificante, en lo más secreto de su esencia reverbera el ideal de coraje. El propio Lona se refiere al valiente como el vulnerable y frágil.

En esta misma línea Josefina Ludmer define ciertos rasgos del género gauchesco, que bien podrían ayudar a describir la historia de Emilio Gauna. Ludmer expresa cómo los sentidos dobles se acumulan y se invierten en las características del gaucho: “*Picardía*, y *vergüenza*, son palabras de doble faz, con un doble sentido opuesto, como «gaucho patriota», y sellan las alianzas del género con la condición de la pérdida de uno de esos sentidos”.²²⁹ En esta travesía de duplicaciones y pérdidas se construye el nuevo código de los gauchos valientes: “Perder la vergüenza [...] es cometer el delito de cobardía”.²³⁰ Esta idea justifica “el camino de alfombra roja” que alcanzó Emilio Gauna en el abra del bosque, en una noche recuperada de un modo fantástico, traslapando las coordenadas de tiempo y espacio, y se prueba la intertextualidad con el personaje borgiano, Dahlman: “se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no servía para defenderlo, sino para justificar que lo mataran” (*ES*, pp. 272-273). Con todo, Bioy precisa lo que Borges sugiere en el cuento: “el fin buscado por el protagonista implica un elegir la propia muerte, un asumirla borgianamente, con alegría”.²³¹

²²⁸ Horacio E. Lona, “Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges”, *Variaciones Borges*, núm. 8, 1999, p. 153.

²²⁹ Ludmer, *op. cit.*, p. 307.

²³⁰ *Ibidem*, p. 308.

²³¹ Bastos, art. cit., p. 125.

Esta alta comprensión en el momento preciso de la muerte eleva al personaje respecto a los demás. Gauna se mueve en ese mismo tenor; a pesar de tener un final trágico, es el único y posible destino para dar sentido al nuevo concepto de valor y coraje que representa.

Otro aspecto importante que toca en “El Sur” es la idea del uso del espacio. Si analizamos este recurso, comprobamos que en “El Sur” representa valentía, honor y coraje.²³² “Nadie ignora que en el Sur empieza del otro lado de Rivadavia. Dahlmann solía repetir que ello no era una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme”.²³³ Entonces el protagonista siente que parte de su estirpe es gauchesca, “del Sur que era suyo”, a pesar de ser criollo y tener sangre germana. En este caso el destino se marcó por el espacio donde ocurre la acción: “Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo” (*ES*, p. 220). Si seguimos con esta línea, veremos que en *El sueño* se recurre a las periferias con la misma significación: Gauna prefiere iniciar la fiesta en un espacio donde sea *otro*: “Maidana (o tal vez Pegoraro) propuso que empezaran por el corso Villa Urquiza. Gauna respondió que era del barrio y que por allí todo el mundo lo conocía” (*ESH*, p. 221). Por eso el destino de Gauna se juega en un sitio ajeno: en el abra del bosque, en las orillas de la ciudad; otra alusión con la idea del viaje mítico de Jasón: las hazañas heroicas se hacen lejos, en lugares hostiles y no conocidos porque es parte de los obstáculos que se deben zanzar. Y sigue la estética borgiana: “Las orillas son pues el espacio de la imprecisión, de la ambigüedad, de la irrealidad; así

²³² No olvidemos que toda la historia de Dahlmann puede ser un simple sueño en la convalecencia del hospital.

²³³ Jorge Luis Borges, “El Sur”, en *Cuentos completos*, Lumen, Barcelona, 2011, p. 216. En adelante cito por esta edición dentro del texto con la sigla *ES* y la página entre paréntesis dentro del texto.

mediante el ideologema de *las orillas*, Borges llega a construir finalmente en su literatura un lugar que pretende ser el no-lugar”.²³⁴

Por lo tanto, la función del espacio tiene una relación decisiva con el tiempo fantástico en *El sueño*. Observamos que a lo largo de la novela los espacios y el uso del tiempo en los que se desarrolla la historia no fantástica son por demás específicos, datos concretos como años, espacios de Buenos Aires, calles, parques, etcétera. Con esto quiero decir que la historia maneja dos lugares diferentes: el no-fantástico que sería el ciudadano, y el fantástico: el de la irrealidad, el no-lugar borgiano, que se encuentra en las orillas, al margen de la ciudad, aquel que gracias a su imprecisión permite sueños, fantasías, y la repetición fantástica de un momento pasado. Esta es una clave más de la reelaboración del modo fantástico en Bioy.

En tanto que la relación del destino y el tiempo tienen una significación fantástica en “El Sur” y *El sueño*:

Ciego de culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones (*ES*, p. 214).

A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos (*ES*, p. 216).

El presente es único: esto es lo que él no había sabido, lo que derrotaba sus pobres intentos de magia invocatoria (*ESH*, p. 352).

Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó (*ESH*, p. 379).

En la novela, Bioy reconstruye el juego fantástico con la manipulación del tiempo; primero Clara lo trastoca para corromper el destino de Gauna y él, sabiendo que lo que ocurrió en los lagos es un episodio importante en su vida, realiza de nuevo el viaje a los mismos espacios y con casi los mismos compañeros para buscar alguna clave del tiempo

²³⁴ Olea Franco, *op. cit.*, p. 219.

pasado, lo que descubre es el fantástico retorno del tiempo y el “milagro” de recordar y decidir su destino. Se consuma la idea del *tiempo del coraje* como un proceso de revelación: “En ese momento descubre algo que hasta ese momento había permanecido oculto, o solamente había sido vislumbrado, pero nunca percibido como constructivo del propio ser. El tiempo del coraje es la hora de la verdad”.²³⁵

Por otra parte cabe una referencia más de Borges. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”,²³⁶ trabaja fantásticamente el *tiempo del coraje* como una revelación relacionada con el destino. En el cuento el protagonista inicia un proceso de descubrimiento:

Comprendió que un destino no es mejor que otro; pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.²³⁷

El personaje protagónico reivindica el mito del gaucho al pelear y morir como el *otro* y del *otro lado*. La conexión con Gauna se basa en que sigue un proceso parecido de entendimiento: hay un enfrentamiento con él pues decide defender su identidad y en la búsqueda encuentra la muerte. Parte de la originalidad de la novela es cómo Bioy Casares a partir de una fórmula fantástica: traslapa las coordenadas de tiempo y espacio, posibilita al personaje para recuperar su destino. Los tres años alejado del misterio de la tercera noche del carnaval de 1927 lo proveen de experiencias para asumir con madurez el momento de la pelea con un hombre como el doctor Valerga, que ya dejó de ser para él la imagen total del valiente, y le permite comprender que él no entiende de cuchillos, pero sí de coraje.

²³⁵ Lona, art. cit., p. 161.

²³⁶ *El Aleph*, en *Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, pp. 261-262.

²³⁷ “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph*, p. 262.

Interesante conversión la que ejerce Bioy en su novela respecto a lo hecho por Borges en los relatos mencionados. Además sigue la tendencia del uso de elementos del nuevo modo fantástico: fascinación por lo incierto, construcción inteligente y razonada de la historia, modificación del papel que desempeña el lector gracias a la voz narrativa compleja que construye y mantiene el ambiente de misterio, construcción de un artificio verosímil, experimentación de espacios superpuestos, etc., que en su proceso reelabora con elementos alejados del primer concepto fantástico y lo potencia con la búsqueda del destino, la imagen del compadrito, el acercamiento a lo realista (lugares y años verificables en la realidad), el diálogo con otras ficciones, el juego con el espacio donde se sucede lo fantástico y con la idea del héroe: un protagonista que termina de detective de su propio misterio (eleva la práctica de lo policiaco como técnica: recuérdese el primer párrafo donde se presenta el conflicto, el enigma a resolver y se muestran las claves para descifrarlo en función de la trama fantástica), se convierte en un héroe-buscador (referencia mítica), un héroe-víctima²³⁸ (referencia gauchesca) que en su último derrotero decide y transgrede su propia historia.

Finalmente, la intención subversiva de modificar al lector y sus estrategias de lectura, propuestas en principio con el modo fantástico, Bioy Casares las desarrollará en esos primeros catorce años de producción literaria, hasta reelaborarlas en *El sueño*; supo encontrar al lector, como diría Macedonio Fernández en voz de Ricardo Piglia.²³⁹ En este sentido se antojan dos tipos de lectores frente a la compleja voz narrativa: nosotros los lectores, aquél que lee al narrador: “la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva

²³⁸ José Miguel Sardiñas, “*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares: lo policial y lo fantástico”, en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010, p. 209.

²³⁹ Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 25.

y del espacio”;²⁴⁰ y el del personaje (Emilio Gauna): “la lectura es un asunto de óptica, de luz, una dimensión física”,²⁴¹ aquél que busca e interpreta sus propios pasos, que actúa fantásticamente gracias a la revelación de su exégesis.

²⁴⁰ Piglia, *op. cit.*, p. 20.

²⁴¹ *Idem.*

CONCLUSIONES

Si pudiéramos dibujar una línea de origen y desarrollo del modo fantástico en la literatura Argentina, encontraríamos elementos fundamentales que demuestran la importancia de la novela de Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes* (1954) como una aportación a la historia de la literatura fantástica argentina, ya que presenta particularidades como el uso de la voz narrativa, la riqueza intertextual, el manejo del espacio y del tiempo, o la complejidad y evolución del personaje en la historia. En este afán intertextual se acerca a temas relevantes de la literatura rioplatense como el mito gauchesco, y prepara dentro de la tradición clásica del héroe y su viaje un insólito paradigma. En este proceso de reelaboración fantástica, la ficción de Adolfo Bioy Casares representa uno de sus momentos más interesantes, donde la proximidad a temas borgianos le permite otras intenciones y, por ende, refundar espacios para las ulteriores generaciones de escritores fantásticos argentinos.

Seguir una línea temporal también nos sirve para observar con claridad las diversas inflexiones de una tendencia literaria o de un autor en específico. Mi intención, por momentos exhaustiva en antecedentes literarios, era por un lado colocar la noción del modo fantástico en un contexto por demás interesante, en el ambiente cerrado de una literatura nacionalista, y en contraposición con la apertura de la vanguardia latinoamericana a la europea; y por otro ensayar su delimitación y características. Me interesó precisar el camino por donde este grupo —Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo— intentó, con gran éxito, girar el timón estético con la *Antología de literatura fantástica*, con los textos-padrinos de sus trabajos (prólogos, reseñas, artículos), aunados a la tarea editorial y en colaboración que facilitó elevar géneros llamados menores como el policiaco, el fantástico, el de ciencia ficción, por ejemplo, a un plano superior.

El fenómeno capitaneado por Jorge Luis Borges es atractivo a la luz de la idea de un campo intelectual que aceptó, para 1940, la amplitud del nuevo modo fantástico: fundar una modalidad en la narrativa de la imaginación, alejado de la tradición fantástica, caracterizar la ficción por la agudeza en los argumentos, a saber, la invención de detalles, la imaginación razonada y la utilización de juegos metanarrativos. Hacer uso del motivo metafísico por el cual el suceso fantástico se verifica: la causalidad del mundo real y de la magia, etcétera. Asimismo el nuevo modo fantástico enfrenta postulaciones filosóficas y ontológicas relacionadas con el paso del tiempo, la posibilidad de convivir en espacios paralelos o superpuestos que responden a otra realidad y otra vida, y con ello poder encarar la incertidumbre ante la realidad vivida, experimentar la fascinación por lo ambiguo. La tendencia del nuevo modo fantástico deja un lugar para revisar la posición del lector, es en ese sentido que adopta un efecto de lectura, es decir, la conciencia en la intención predeterminada con la que se lee una historia. Esta práctica fundamental, por parte de los lectores, justifica en gran medida la combinatoria de elementos distantes que en conjunto se traduce como un paradigma único, inserto en un ámbito de tradición de literatura fantástica. Un flamante lector nace entonces con el nuevo modo, es un receptor especulativo, activo, casi un especialista en literatura.

Ante esta propuesta, Bioy Casares, Ocampo y Borges posibilitaron la expansión en la factura del nuevo modo. De tal manera, la obra de Bioy Casares es ejemplar dentro del fenómeno, porque no sólo lo hizo suyo, sino que lo enriqueció, dotándolo de identidad propia, es aquí donde entra mi dicho: reelaboró el nuevo modo fantástico con su tercera novela y enriqueció su poética para futuros textos y generaciones.

Al hacer el análisis de las primeras obras de Bioy Casares (*La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *La trama celeste*) vemos que emplea la ciencia ficción, en paralelo al

mecanismo de indicios y claves para desentrañar los misterios (empleo de elementos policiacos), afina la importancia del narrador y de cómo contar una historia (uso del diario editado o comentado), maneja con enorme agilidad el juego de lo verosímil y no deja de lado la historia personal de los protagonistas concediéndoles reflexiones sobre el sentido de la vida y sus sentimientos.

Esos pequeños acentos de modificación en el uso de lo fantástico, como una propuesta totalmente radical, la observamos en *El sueño de los héroes*, que para 1954, reformula desde el título la primera proposición. Observamos en *El sueño* referentes conocidos de tradición literaria como el motivo onírico, que plantea un espacio y un tiempo diferentes al de la supuesta realidad, que es donde se propicia parte de la revelación fantástica final; formula la sugerente idea del héroe, que en este caso la interpreto como un guiño y alteración del héroe mítico. En estricto sentido Bioy Casares mezcla dos grandes tradiciones: la universal y la nacional, por ello Emilio Gauna, personaje protagónico, es la alegoría de la conclusión del héroe gauchesco, es decir, el de la llamada noción de valor y coraje tan encumbrada en la tradición literaria argentina, a saber, desde *Facundo*, *Martín Fierro* hasta los primeros textos de Borges, *Evaristo Carriego*, y algunos de sus cuentos, “Hombre de la esquina rosada” o “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1824-1974)”. Bioy abre su espectro poético hacia otros derroteros y enriquece la historia fantástica e interpretativa con relaciones intertextuales con *Argonáuticas*, *Don Segundo Sombra*, y “El Sur”.

Este acercamiento intertextual es pieza clave de mi tesis respecto a la reelaboración fantástica en Bioy Casares. Si bien es cierto que a lo largo de la historia de la literatura argentina se revisa la obra de Bioy siempre *in extenso*, o a la sombra de la obra de Jorge Luis Borges, en este caso es notable cómo Bioy, en *El sueño de los héroes*, se acerca en

franco diálogo con las nociones borgeanas del mito gauchesco (“El Sur”), a saber, la transformación del gaucho al compadrito; el uso consciente del espacio, en este caso las “orillas” con una fuerte filiación con el momento de la revelación vía lo fantástico, o el manejo de un narrador que deja al lector parte de la interpretación de la historia. No obstante, Bioy acentúa las diferencias, gracias, en primera instancia, a la ambigüedad evidente de la voz narrativa.

Detengámonos en este aspecto que es uno de los elementos, a mi parecer, medulares de la reelaboración fantástica. A manera de camaleón construye un narrador en estricto sentido, fuera de la historia, que no tiene relación con los hechos —aquí ya no se trata de un escritor o un periodista como en relatos anteriores de Bioy Casares, que se saben testigos y víctimas de lo fantástico y necesitan dejar constancia de la aventura y hacer de la ficción algo verificable. En *El sueño*, la voz narrativa dirige la historia y en consecuencia manipula en menor o mayor grado el suceso fantástico porque es consciente del posible lector. Su forma de relatar, a guisa de un narrador oral, hace aclaraciones, da pistas del enigma, propone un artificio verosímil, paladea una fascinación por lo incierto, se convierte en juez y parte de los hechos, reflexiona y censura, se impone un doble papel: de actor-testigo y lector. En consecuencia, es a ratos objetivo y a ratos dirige la narración a sus opiniones, conoce y duda de lo que sabe, dialoga y juega con el lector. Bioy Casares le confiere al narrador un trabajo de observador, investigador y cómplice de la trágica y fantástica andanza de Emilio Gauna.

Frente a esta soberbia voz narrativa, los posibles lectores somos testigos del proceso de maduración del personaje, uno más de los temas que introduce Bioy al nuevo modo fantástico, aunado al tema amoroso y las enseñanzas de dos personajes antagónicos: el doctor Valerga y el Brujo Taboada. En este proceso de viaje de maduración, Gauna está a la

búsqueda de su propia identidad. Así, a lo largo de tres años, Gauna tiene dos posibles representaciones de valor y coraje, primero en la imagen del doctor Valerga, como la conciencia pública, que constituye el mito gauchesco, la identidad nacional y la oficial, que implica su perpetuación, y segundo, en el Brujo Taboada, como la posición de conciencia privada, él representa el otro camino de valor, aquel que desafía el destino y sugiere la culminación del héroe gauchesco, en una ruptura hacia un sentido universal. El suceso fantástico se moverá entre estas dos nociones y a pesar de tener un final trágico —Gauna muere en un lance de cuchillos con el doctor Valerga— la escena de la duplicación de las coordenadas de tiempo y espacio es ejecutada por la voluntad de Gauna, porque él se permite decidir y entender su destino, entonces el acto fantástico radica en sí mismo.

La educación sentimental que Gauna ha adquirido tiene los elementos suficientes para decidir comenzar la búsqueda, tres años después, de la misteriosa aventura en el carnaval. En este punto Bioy enriquece la poética fantástica, porque nuestro “héroe” recrea el viaje (casi los mismos compadritos, lugares y escenas) y en esas tres noches de carnaval termina por consumarse el tiempo del coraje, es decir, se cumple la revelación: Valerga representa la idea del valor y el coraje de manera abominable, la oficial, es la idea atávica del mito gauchesco. La superposición fantástica de tiempo y espacio le confieren a Gauna el mayor descubrimiento de su vida: la satisfacción de darle un sentido a su ser y decidir un nuevo concepto de valor y coraje que culmine con el anterior, aunque sea éste el que termine con él. En cierto sentido la fatalidad de su muerte en un ambiente fantástico eleva la representación del coraje.

Emilio Gauna es un personaje que no cuenta su historia, que gracias a una fantástica y caprichosa voz narrativa se construye el relato que muestra el conflicto principal: la búsqueda de identidad. Como toda gran novela hay un secreto por resolver y *El sueño* no es

la excepción, pues no se aleja de las nociones híbridas propuestas ya en 1940 en la *Antología*: la fantástica-policíaca (hay un misterio por descifrar y se dan claves) y la fantástica-metafísica (se trastoca el uso del tiempo y el espacio y parte de la revelación se origina en el sueño).

Otro punto importante para sostener mi hipótesis, se enfoca en el acercamiento y contraste que la novela de Bioy Casares tiene con los referentes directos a ciertos cuentos de Borges. Si bien es cierto que Bioy fue apadrinado y en muchos casos estuvo a la sombra de Borges, me parece justo advertir el deslinde literario. En lo que respecta a lo fantástico, las rutas se diversificaron y lo que los unió poéticamente hablando, será sólo la obra en conjunto —*Seis problemas de don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* (1946) bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq y *Un modelo para la muerte* (1946) con el sobrenombre de B. Suárez Lynch. El programa en equipo intentaba colocar el género policíaco y el uso del juego metanarrativo. Muy distinta será la visión fantástica por separado, lo significativo de este acercamiento está en el diálogo que establece la novela de Bioy Casares, *El sueño de los héroes* (1954) con el relato de Borges, “El Sur” (1953).

La propuesta de Borges nace de un juego ambiguo, recuérdese que lo que le ocurre a Dhalmann está entre el sueño y la vigilia, gracias a su condición de convaleciente en el hospital, sin embargo, el regreso al Sur representa la vuelta al origen, al mito gauchesco y quizá ese retorno se da porque está a punto de morir. En cierto sentido Borges coloca a su personaje protagónico en la total resignación por aceptar la herencia de la tierra, es decir, darle continuidad al ideal de valor y coraje, el del criollo que sin tener la destreza es convocado a pelear y sabe que morirá:

En ese punto, algo imprevisible ocurrió.

Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer en sus pies.

Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo. Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no servía para defenderlo, sino para justificar que lo mataran.²⁴²

Lo interesante de “El Sur” es el puente que construye con la literatura gauchesca y cómo continúa la metáfora de *Don Segundo Sombra*. Se trata de una imagen nostálgica e idílica de la identidad argentina, que representa al gaucho “renovado” de principios del siglo XX, aquél que pierde y fracasa en el intento de seguir los pasos de una tradición *bucólica*. No obstante, Borges marca el texto con el doble juego de sueño y realidad. Todo lo que ocurre en el cuento bien puede suceder sólo en el sueño. Curiosa repetición se establece en la novela de Bioy Casares, porque gracias a Gauna, que toma una decisión respecto al mito atávico de valor y coraje, termina proponiendo “fantásticamente” la clausura de una posibilidad de perpetuar el mito gauchesco.

Si en Borges la solución de la ambigüedad queda a cargo del lector, en Bioy se resuelve en una revelación que hace madurar al personaje a lo largo de toda historia y que paradójicamente decide morir como un acto de total maduración, no se trata de resignarse o seguir la tradición, sino de aceptar su sentido de valor y coraje, de reelaborar la tradición sólo que con la fortuna de la vía fantástica (en este segundo viaje se da el sueño como revelación y el traslape de las coordenadas de tiempo y espacio). Me atrevo a proponer que Bioy Casares con *El sueño de los héroes* constituye uno de los precursores del modo fantástico *cotidiano*, aquél que planteará Julio Cortázar.

Finalmente este trabajo me dio la pauta para ubicar en la línea de la historia de la literatura fantástica argentina a Bioy Casares, así como revisar exhaustivamente el fenómeno fantástico en Argentina y observar a detalle la poética de nuestro autor. Mi

²⁴² Jorge Luis Borges, “El Sur”, en *Cuentos completos*, Lumen, Barcelona, 2011, p. 220.

estudio me sugiere las siguientes preguntas: ¿qué ocurre después de *El sueño de los héroes*? ¿Hay continuidad en las herramientas del modo fantástico? ¿Adolfo Bioy Casares sigue el modelo de reelaboración fantástica en su próxima novela? En *Diario de la guerra del cerdo* (1969) retoma la fórmula de un texto-testimonio, confesión fechada; de esta manera sigue la línea de usar los escenarios “reales”, pero sorprendentemente el protagonista es un hombre mayor: “Acaso tal deterioro de su posición en la sociedad lo volvía nostálgico [...] ‘He llegado a un momento de la vida en que el cansancio no sirve para dormir y el sueño no sirve para descansar’ ”.²⁴³ La voz narrativa se combina con la estructura del diario, sugiere entonces que está dentro de la historia: “nuestra larga noche política”;²⁴⁴ da explicaciones de los acontecimientos ocurridos, justifica las acciones del protagonista: “La vida social es el mejor báculo para avanzar por la edad y los achaques. Lo diré con una frase que ellos mismos emplearon: a pesar de las rigurosas condiciones atmosféricas, el grupo se manifestaba entonado. Entre burlas y veras mantenían un festivo diálogo de sordos”;²⁴⁵ comenta los actos de los personajes: “Porque pensaba, se movía; digan después que el pensamiento no afecta la materia”.²⁴⁶ Mi intención no es ahondar y mucho menos analizar su novela escrita quince años después de *El sueño*, pero estos pequeños ejemplos nos advierten cómo Bioy prolonga la reelaboración al usar dos formatos —voz narrativa compleja y diario— probados con anterioridad. Entonces, quizá de nueva cuenta enriquece y modifica su poética en el *Diario de la guerra del cerdo*. Como referente novedoso tenemos el punto de vista del conflicto y la reflexión: se trata de un viejo frente a los jóvenes.

²⁴³ Adolfo Bioy Casares, *Diario de la guerra del cerdo*, en *Obras completas. Novelas II*, Norma, Buenos Aires, 1998, p. 20.

²⁴⁴ Bioy Casares, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 17.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 19.

Con todo, *El sueño* verifica la necesidad de llevar lo fantástico a un nivel cotidiano y hacer uso de él, primero a manera de representación de un conflicto humano: la búsqueda del destino, y segundo, romper la tradición gauchesca, aniquilar al héroe oficial, en resumen madurar al personaje que toma una decisión: la muerte como posibilidad, dejando como testigo de esta lección al lector.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Adolfo Bioy Casares: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes»

1990, Antrhops/Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas-

Centro de las Letras Españolas, Barcelona/Madrid, 1991.

Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1997, pp. 161-200.

_____, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Ariel, Buenos Aires, 1993, pp. 200-260.

Arlt, Roberto, “Algo más sobre el gaucho”, en *Aguafuertes. Obras*, Losada, Buenos Aires, t. 2, 1998.

Balderston, Daniel, “De la *Antología de literatura fantástica* y sus alrededores”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emécé, Buenos Aires, 2004, t. 9, pp. 217-227.

Barcia, Pedro Luis, “Introducción biográfica y crítica” a Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, Castalia, Madrid, 1990, pp. 9-63.

Barrenechea, Ana María, “Borges y la narración que se autoanaliza”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXIV, núm. 2, 1975, pp. 515-527.

_____, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 80, julio-septiembre de 1972, pp. 391-403.

- Barrera, Trinidad, *Del centro a los márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.
- Bastos, María Luisa, "Habla popular/discurso unificador: *El sueño de los héroes*, de Adolfo Bioy Casares", *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre de 1983, pp. 753-766.
- Benedetti, Mario, "Adolfo Bioy Casares. *El sueño de las héroes*", *Número*, año 6, núm. 27, diciembre de 1955, pp. 212-214.
- Benjamin, Walter, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 189-211.
- Bioy Casares, Adolfo, *Diario de la guerra del cerdo*, en *Obras completas. Novelas II*, Norma, Buenos Aires, 1998.
- _____, *La invención de Morel*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997.
- _____, *La invención y la trama. Una antología*, selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Revière, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- _____, "El jardín de senderos que se bifurcan", reseña en *Sur*, núm. 92, mayo de 1942, pp. 60-65.
- _____, "Los novios de tarjetas postales", en Enrique Pezzoni, *Adversos milagros*, Monte Ávila, Caracas, 1979, pp. 8-9.
- _____, *Obras completas. Ensayos y Memorias*, Norma, Buenos Aires, 1999.
- _____, "El otro laberinto", *Sur*, núm. 135, enero de 1946, pp. 50-92.

- _____, “El perjurio de la nieve”, en *Historias fantásticas*, Emecé, Buenos Aires, 1998, pp. 59-90.
- _____, *Plan de evasión*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997.
- _____, *El sueño de los héroes*, en *Obras completas. Novelas I*, Norma, Buenos Aires, 1997.
- _____, *La trama celeste*, edición de Pedro Luis Barcia, Castalia, Madrid, 1990.
- _____, “La trama celeste”, *Sur*, núm. 116, junio de 1944, pp. 35-69.
- Bordieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, Tucumán, 2002.
- Borges, Jorge Luis, “Adolfo Bioy Casares. *La estatua casera*”, en “Notas”, *Sur*, núm. 18, marzo de 1936.
- _____, “El Aleph”, en *Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, pp. 330-344.
- _____, “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 71-79.
- _____, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph*, en *Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, pp. 259-262.
- _____, “Coloquio”, en *Literatura fantástica*, Siruela/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1985.
- _____, *Discusión*, Alianza, Madrid, 1991.
- _____, “Literatura fantástica”, conferencia en la Biblioteca San Martín de Mendoza, Argentina, 19 de abril de 1958.

_____, “Luis Greve, muerto”, en “Letras hispanoamericanas”, *Sur*, núm. 39, diciembre de 1937.

_____, *Obras completas en colaboración*, Emecé, Barcelona, 1997.

_____, “Hombre de la esquina rosada”, en *Historia universal de la infamia*, en *Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, pp. 62-69.

_____, “Prólogo” a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Emecé, Buenos Aires, 1999, pp. 11-15.

_____, “Prólogo”, en *El informe de Brodie*, en *Obras completas II*, Emecé, Buenos Aires, 2007, pp. 457-459.

_____, “El sueño de los héroes”, reseña en *Sur*, núm. 235, julio-agosto de 1955, s.p.

_____, “El Sur”, en *Artificios en Cuentos completos*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011, pp. 214-220.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 2004.

Borges, Jorge y Adolfo Bioy Casares, “El séptimo círculo”, en *Museo. Textos inéditos*, edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zoochi, Emecé, Buenos Aires, 2002, pp. 111-114.

Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México, 2003.

Brushwood, John, *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Caillois, Roger, *Antología de lo fantástico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

“Carta a José Ortega y Gasset”, *Sur*, núm. 347, julio-diciembre de 1980.

- Castex, Pierre-George, *Anthologie du conte fantastique français*, José Corti, París, 1963.
- Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999.
- Contreras, Sandra, “El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002, t. 6, pp. 201-223.
- Corral, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a “Los siete locos” y “El lanzallamas” de Roberto Arlt*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- _____, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, El Colegio de México, México, 2009.
- Cortázar, Julio, “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, en *Obra crítica*, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994, vol. 3, pp. 89-101.
- _____, “El poeta, el narrador y el crítico”, en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Julio Cortázar (trad., introd. y notas), Alianza, Madrid, 1987, pp. 13-61.
- _____, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1970.
- Cross, Esther y Félix della Paolera (eds.), *Bioy Casares a la hora de escribir*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- Dámaso Martínez, Carlos, “La irrupción de la dimensión fantástica”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, t. 9, pp. 171-193.
- _____, “Reportaje a Adolfo Bioy Casares”, *El Periodista*, núm. 197, julio de 1988, s/p.
- Erdal Jordan, Mery, “El enmascaramiento genérico de *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares”, en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo*

- Bioy Casares*, Vervuet-Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 2002, pp. 123-134.
- _____, *La narrativa fantástica*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid/Fránkfort del Meno, 1998.
- Ezquerro, Milagros, “Los temas y la escritura quiroguianos”, en Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCAXX, Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima, 1996, pp. 1379-1414.
- Fleming, Leonor, “Introducción” a Horacio Quiroga, *Cuentos*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 13-101.
- Gambetta Chuk, Aída Nadi, “Poética de la casa bioycasareana”, *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2000, pp. 231-248.
- García Gual, Carlos, “Introducción general”, en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, Gredos, Barcelona, 2000, pp. VII-XXIV.
- Gasquet, Axel, “ ‘Bajo el cielo protector’. Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2006, pp. 31-66.
- Godoy Hernández, Cynthia, “*El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares: el mito del coraje y la elaboración fantástica”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- Goloboff, Mario, “Borges y el gaucho”, *Revista de Literaturas Modernas*, núm. 29, 1999, pp. 175-184.

Gómez López-Quiñones, Antonio, *Borges y el nazismo: Sur (1937-1946)*, Universidad de Granada, Granada, 2004.

González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Hermes, México, 1978.

González Lanuza, Eduardo, “Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares: *Antología de literatura fantástica*”, en “Notas: Los libros”, *Sur*, núm. 31, 1941, pp. 78-80.

Gramuglio, María Teresa, “Bioy Casares, Borges y *Sur*: diálogos y duelos”, *Punto de Vista*, vol. XXI, núm. 34, julio-septiembre de 1989, s.p.

_____, “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, 2004, t. 9, pp. 93-123.

Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, edición de Sara Parkinson de Saz, Cátedra, Madrid, 2004.

Gutiérrez de Velasco, Luzelena, “Compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad. Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, maestros de la literatura fantástico-policial”, en Graciela Martínez-Zalce, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Ana Rosa Domenella (eds.), *Femenino/masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Aldus, México, 2005, pp. 59-78.

Hahn, Óscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX*, Ediciones Coyoacán, México, 2002.

Hernández, José, *Martín Fierro*, edición de Luis Sáinz de Medrano, Rei, México, 1987.

Horacio Quiroga para uruguayos, selección, prólogo y notas de Leonardo Garet, Academia Uruguaya de las Letras/Editores y Asociados, Montevideo, 1995.

- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Routledge, Londres/Nueva York, 1988.
- Juárez, Laura, "Arlt y la polémica sobre la novela", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 222, enero-marzo de 2008, pp. 1-18.
- King, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Kovacci, Ofelia, *Espacio y tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1963.
- _____, "Introducción", en *Adolfo Bioy Casares*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1963, pp. 7-39.
- Lafon, Michel, "Algunos ejercicios de escritura en colaboración", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2002, t. 9, pp. 65-90.
- Levine, Suzanne, *Guía de Bioy Casares*, Espiral fundamentales, Madrid, 1982.
- Lira Coronado, Sergio René, "Introducción para la discusión y análisis de la literatura fantástica Latinoamericana", *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2000, pp. 9-21.
- Lona, Horacio E., "Reflexiones sobre el tema del coraje en la obra de Borges", *Variaciones Borges*, núm. 8, 1999, pp. 153-165.
- Louis, Annick, "Definiendo el término. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIX, núm. 2, 2001, pp. 409-437.
- Lovecraft, H. P., *El horror sobrenatural en la literatura*, Fontamara, México, 2002.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

- Matamoros, Blas, "Archipiélago", en *Adolfo Bioy Casares: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes» 1990*, Antrhopos/Ministerio de Cultura-Dirección General del Libro y Bibliotecas-Centro de las Letras Españolas, Barcelona/Madrid, 1991, pp. 81-95.
- Matas, Julio, "Bioy Casares o la aventura de narrar", *Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVII, núm. 1, 1978, pp. 112-123.
- Matzat, Wolfgang, "En torno a la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt: estructuras narrativas y contexto cultural", en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/Fránkfort del Meno, 2001.
- Meehan, Thomas C., "Estructura y tema del *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares", *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 20, 1973, pp. 31-58.
- Méndez, Jesús, "The Origins of *Sur*, Argentina's Elite Cultural Review", *Revista Iberoamericana de Bibliografía*, vol. 21, núm. 1, 1981, pp. 3-16.
- Morales, Ana María, "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas", *Escritos*, núm. 21, enero-junio de 2000, p. 23-36.
- Nandorfy, Martha J., "La literatura fantástica y la representación de la realidad", en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 243-261.
- Navascués, Javier, "Destino y sentido en *El sueño de los héroes*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609, 2001, p. 67-76.
- _____, *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Ediciones Universitarias de Navarra, Pamplona, 1995.

_____, “*El sueño de los héroes: un conflicto trágico entre dos lealtades*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, núm. 3, primavera de 1993, pp. 453-463.

Nodier, Charles, *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989.

Ocampo, Silvina y Adolfo Bioy Casares, *Los que aman, odian*, Tusquets, Barcelona, 1990.

Olea Franco, Rafael, “El concepto de literatura fantástica”, en Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004, pp. 23-73.

_____, “Lugones y el mito gauchesco. Un capítulo de historia cultural argentina”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXVIII, núm. 1, 1990, pp. 307-331.

_____, “Los mitos fundacionales. Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*”, en *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. Vol. 3, La literatura hispanoamericana*, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, 2011, pp. 96-101.

_____, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires, 1993.

_____, “Quiroga y Borges: simpatías y diferencias”, *Río de la Plata*, núm. 29/30, 2004, p. 89-98.

Oviedo, José Miguel, “Borges/Lugones/Pierre Menard”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, El Colegio de México, México, 1999, pp. 197-206.

- _____, *Historia de literatura hispanoamericana. Postmodernismo, vanguardia y regionalismo*, Alianza, Madrid, t. 3, 2012.
- Pampa Arán, Olga, “En torno al problema del género fantástico”, *Quimera*, núm. 218/219, 2002, pp. 16-24.
- Pauls, Alan, “La herencia Borges”, *Variaciones Borges*, núm. 29, abril de 2010, p. 177-188.
- Paz Leston, Eduardo, “El proyecto de la revista *Sur*”, en *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, t. 4, pp. 289-312.
- Pellicer, Rosa, “Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias”, *Variaciones Borges*, núm. 10, 2000, pp. 5-28.
- _____, “La eternidad melancólica de los mundos posibles –Borges, Bioy Casares–”, *Variaciones Borges*, núm. 15, 2003, pp. 93-110.
- Pezzoni, Enrique, *Adversos milagros*, Monte Ávila, Caracas, 1979.
- Piglia, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- Podlubne, Judith, “Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, t. 9, pp. 195-215.
- Poe, Edgar Allan, “Hawthorne”, en Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Julio Cortázar (trad., intr. y notas), Alianza, Madrid, 1987, pp. 125-141.
- Pollman, Leo, *La separación de los estilos*, Vervuert/Iberoamericana, Madrid/Fránfort del Meno, 1998.

- Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*, edición crítica de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCAXX, Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo-Río de Janeiro/Lima, 1996.
- Rama, Ángel, “Roberto Arlt o de la imaginación”, *Marcha*, núm. 934, 24 de octubre de 1958, pp. 16-18.
- Ramos de Hoyos, María José, “La *Antología de literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Fervor crítico de Borges*, El Colegio de México, México, 2006, pp. 209-229.
- Reyes, Alfonso, “Teoría de la antología”, en Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, Losada, Buenos Aires, 1952, pp. 129-133.
- “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de las obras de los otros” (entrevista), *La Linterna Argentina*, núm. 12, agosto de 1929, pp. 25-27.
- Rodríguez Monegal, Emir, “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 42, núm. 95, 1976, pp. 179-180.
- _____, “Símbolos en la obra de Borges”, en Enrique Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973.
- _____, “Trayectoria”, en *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila, Caracas, 1976, pp. 19-20.
- Ronsfeld, Alba Nora, “*Sur*: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944”, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2001.
- Salvador, Nélica, *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Universidad de Buenos Aires-Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1962.

Sardiñas, José Miguel, “Breve comentario sobre una antología fantástica”, en Ramón Alvarado, Laura Cáceres *et al.* (comps.), *Segundo Congreso Internacional de Literatura. Literatura sin fronteras*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1999, pp. 475-480.

_____, “Prólogo”, en *Dos novelas memorables*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2004, pp. 7-22.

_____, “El sueño de los héroes, de Bioy Casares, lo policial y lo fantástico”, en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Letras Cubanas, La Habana, 2010, pp. 198-211.

Sarlo, Beatriz, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, *Punto de Vista*, núm. 6, noviembre de 1982, pp. 3-6.

_____, “Una poética de la ficción”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, t. 9, pp. 19-37.

Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

Setton, Román, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Iberomericana/Vervuert, Madrid/Fráncfort del Meno, 2012.

Sorrentino, Fernando, “Borges y Arlt: las paralelas que se tocan”, *Proa*, núm. 25, septiembre-octubre de 1996, pp. 47-55.

Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1994.

- Tamargo, María Isabel, “*Plan de evasión: the Loss of Referentiality*”, *Hispanic Journal*, vol. 4, núm. 1, 1982, pp. 105-111.
- Teobaldi, Gustavo Daniel, “La configuración de lo utópico en las narraciones de Adolfo Bioy Casares”, en *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1993, pp. 463-468.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 2003.
- Toro, Alfonso de, “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura media-virtual”, en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares*, Vervuet/Iberoamericana, Madrid/Fráncfort del Meno, 2002, pp. 135-155.
- Triviños, Gilberto y Edson Faúndez, “La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana”, *Acta literaria*, núm. 27, 2002, pp. 23-42.
- Ulla, Noemí, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.
- Vax, Louis, *L’art et la littérature fantastiques* y *La séduction de l’étrange*, Presses Universitaires de France, París, 1963.
- Verani, Hugo J. (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones del Equilibrista, México, 1996.
- Viñas, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1996.
- Zavala Medina, Daniel, *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Miguel Ángel Porrúa, México, 2012.