

En 1990 se inauguró el Centro Cultural Internacional de Salto celebrando los cincuenta años de "Tiön, Uqbar, Orbis Tertius" que, según afirma Borges al final del cuento, fue escrito en "Salto Oriental, 1940".

Invitado especialmente para este encuentro, como saliendo del cuento, ADOLFO BIOY CASARES, visitó Salto por primera vez. Su presencia fue una suerte de prodigio que se multiplicó entre quienes asistieron a conferencias y diálogos. Una de las consecuencias inmediatas de ese acontecimiento fue la propuesta por la Academia Nacional de Letras del Uruguay de Adolfo Bioy Casares para el Premio "Miguel de Cervantes", una distinción que le fue otorgada en Madrid, en abril de 1991. Para celebrar este Premio, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Academia Nacional de Letras, y el C.C.I.S., reunieron en Montevideo a estudiosos de la obra de Bioy y a un público fervoroso.

Aquí se publican las comunicaciones tal como fueron presentadas en ambos encuentros.

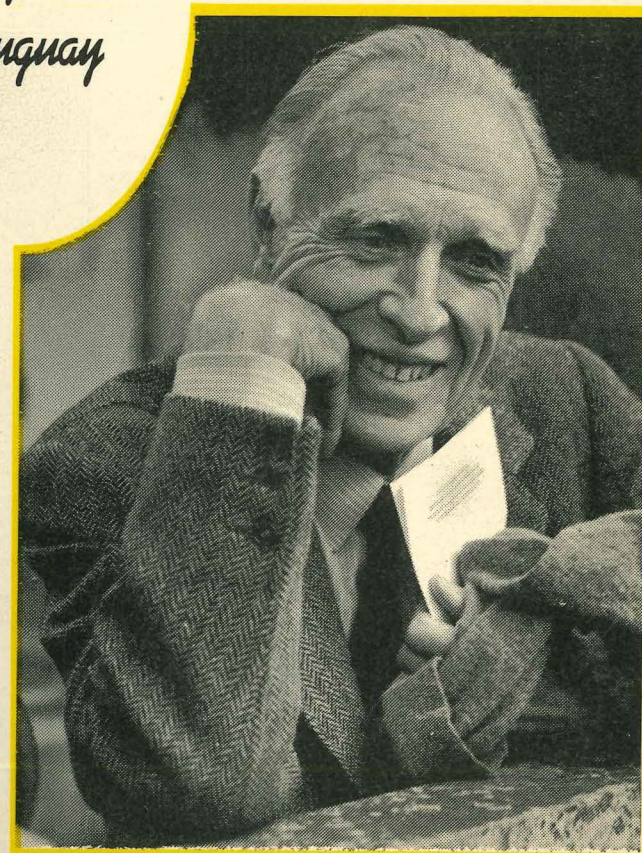
Centro Cultural Internacional de Salto

Coordinación
Lisa Block de Behar
Isidra Solari de Muró

Adolfo Bioy Casares en Uruguay
De la amistad y otras coincidencias

De la amistad y otras coincidencias

*Adolfo Bioy Casares
en Uruguay*



Coordinación

Lisa Block de Behar
Isidra Solari de Muró

Adolfo Bioy Casares en Uruguay

De la amistad y otras coincidencias

**Centro Cultural Internacional
de Salto**

**Adolfo Bioy Casares
en Uruguay**

De la amistad y otras coincidencias

Coordinación

Lisa Block de Behar

Isidra Solari de Muró

Centro Cultural Internacional de Salto
Salto Oriental, 17 y 18 de agosto de 1990.

Academia Nacional de Letras del Uruguay
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Montevideo, 6 y 7 de agosto de 1991.

Diseño de tapa José AGUIRRE
Foto de tapa Daniel BEHAR
Revisión Adriana GARRIDO

© Centro Cultural Internacional de Salto
ISBN 9974 - 595 - 00 - 2

Entre las actividades realizadas en Montevideo, en agosto de 1991, se proyectó el lunes 6, en copia de estreno, el filme *Otra esperanza* de Mercedes Frutos y se exhibió, por primera vez, el video *En memoria de Paulina* de Alejandro Areal Vélez; también se exhibieron, en video, los filmes: *El crimen de Oribe* de Leopoldo Torre Ríos y Leopoldo Torre Nilsson y *La invención de Morel* de Emidio Greco, cuatro obras basadas en narraciones de Adolfo Bioy Casares. Por derechos editoriales concedidos previamente, no se incluyó, en la segunda parte: "Del diálogo en *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. La huella de Hemingway" de Noemí Ulla, presentación que tuvo lugar el 7 de agosto de 1991.

Algunas precisiones previas

Esta publicación reúne textos procedentes de acontecimientos diferentes pero consecutivos. La primera parte presenta las intervenciones realizadas en ocasión de la inauguración del Centro Cultural Internacional de Salto, los días 17 y 18 de agosto de 1990, que tuvieron lugar en la Estación del Ferrocarril del Noroeste, y en "Las Nubes", la casa de Enrique Amorim y de Esther Haedo de Amorim. Celebrábamos entonces los cincuenta años de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" que, según afirma Borges al final del cuento, fue escrito en "Salto Oriental, 1940".

Invitado especialmente para este encuentro, Adolfo Bioy Casares visitaba Salto por primera vez. Su presencia fue una suerte de prodigio que multiplicó impresiones de maravilla en quienes asistieron a conferencias, mesas redondas y conversaciones interminables

Una de las consecuencias inmediatas de ese acontecimiento fue la propuesta, por la Academia Nacional de Letras del Uruguay, de Adolfo Bioy Casares para el Premio Miguel de Cervantes, una distinción que le fue anunciada a fines de 1990. Para celebrar este Premio, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Academia Nacional de Letras y el Centro Cultural Internacional de Salto, reunieron durante los días 6 y 7 de agosto de 1991, en Montevideo, en el Palacio Taranco, sede de la Academia, a estudiosos de la obra de Bioy y a un público fervoroso que siguió atentamente las diferentes instancias de esta celebración: conferencias, diálogos, proyección de films, exhibición de videos.

Reiteramos nuestro agradecimiento al Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, a la Embajada de España, al Instituto de Cooperación Iberoamericana, a Texaco del Uruguay S.A., a Turner Uruguay S.A. y a Televisa de México. Fue gracias a sus auspicios y colaboración que pudieron realizarse estas actividades y la presente publicación.

Centro Cultural Internacional de Salto

El Centro Cultural Internacional de Salto fue fundado hacia fines de 1989 con la finalidad de formalizar un espacio destinado a atender las diversas orientaciones de la invención y el conocimiento, así como se manifiestan en campos de realización diferentes de la actualidad.

Al sur de Brasil, a relativa equidistancia tanto de Montevideo como de Buenos Aires, Salto se encuentra en una posición litoral adecuada para dispensar la atención necesaria a actividades de índole cultural que se producen dentro y fuera de fronteras. Sin embargo, no son solo razones de orden geográfico o histórico las que fundamentan esta localización de costa sino el interés y la disposición a participar en un movimiento centrífugo que empieza a insinuarse en el mundo como una forma de extraterritorialidad experimental. Es así que se está observando la tendencia a desplazar, hacia lugares apartados de las capitales nacionales, aquellos centros de trabajo intelectual y artístico aptos para promover tentativas que puedan sustraerse a las limitaciones y obstáculos inherentes a las grandes ciudades, donde por haberse atribuido funciones de dirección, los establecimientos tienden a trabajar en círculos concéntricos, círculos cerrados, la mayor parte de las veces, enclavados en espacios de tráfico excesivo no necesariamente cultural. Se procura además y de la misma manera, acceder a una radicación distante de los lugares turísticos más transitados, previsiblemente congestionados por afluencias tan numerosas como las que se concentran en las grandes ciudades pero cuya efervescencia temporaria no siempre pueden compensar los inconvenientes de la discontinuidad.

La habilitación de este Centro responde al deseo y a la necesidad de contribuir, en una medida atenuada, a configurar un

paisaje cultural distinto donde sea posible proponer y propiciar proyectos de distinto alcance y medida, tanto aquellos de programación más sistemática como los que responden a inquietudes más espontáneas, sobre temas diversos, válidos para iniciar el ejercicio de la reflexión y la creación, libres de determinaciones disciplinarias contraídas a requisitos curriculares, de manera que sin pretender impugnar las reglas de un discurso académico organizado, tampoco se aspire a ajustarse a sus convenciones y objetivos. Respondiendo a la misma intención pero sin prescindir ni alejarse de los reductos mediáticos más conocidos, se procura proporcionar condiciones favorables al ejercicio de una acción que no deba someterse a las imposiciones simplificadoras que propugnan los grandes medios. A cierta distancia de las urgencias y prerrogativas que derivan de los centros de poder, suficientemente apartado de los núcleos culturales más comunes donde se tiende a confundir concurrencia con eficacia, afianzados en las aglomeraciones de presencias urbanas inevitables, se intenta aquí encontrar una localización que ni metropolitana ni provinciana, tienda a propiciar las discusiones y realizaciones de un pensamiento crítico y creador capaz de recuperar, en sus elaboraciones más relevantes, una vocación de universalidad que trate de recontextualizar las mejores propuestas del patrimonio cultural latinoamericano.

Isidra SOLARI DE MURO

Adolfo Bioy Casares en el Salto, presencia-ausencia e invención.

Históricamente debemos decir que Adolfo Bioy Casares estuvo por primera vez en Salto el 17 de agosto de 1990, pero sospechamos que existe otra historia, no historicista, que se esconde en repliegues esquivos y secretos que es la historia de leyenda, más sutil, cautivante y quizá la verdadera.

No sabemos si cuando Jorge Luis Borges escribió «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», y firmó «Salto Oriental, 1940», lo había escrito en «Las Nubes» o en Buenos Aires: «Tlön no busca la verdad sino el asombro», pero sí sabemos que quizás, como una metáfora, quiso ubicar el cuento en Salto, lugar que algunos, por su constante, inasible e inescrutable presencia, se han animado a decir que figuraba en la enciclopedia de Uqbar.

Por todo esto parecía natural, como de la esencia misma de las cosas que, cuando el Centro Cultural Internacional de Salto inaugurara sus actividades en 1990, no había otra posibilidad que empezar por el principio e ir a los hechos esenciales, irrepetibles e insoslayables; era empezar por una amistad que se hilaba entre Salto y Buenos Aires: Amorim, Borges y Bioy Casares, que como buen principio, coincidía con el del abecedario. Era recrear en «Las Nubes» un encuentro que ya había pasado entre Amorim, Borges y Bioy Casares, hacía justamente cincuenta años y que ataba tres escritores en un mismo cuento signado en un pueblo trasmano y elusivo que era este.

Es frecuente que los salteños, sobre todo cuando están entre ellos, necesiten decirse que aquí están las mejores cosas de la vida, «los más lindos atardeceres, el río, las naranjas, las piedras, los árboles», y así se podría hacer figurar la creación; necesiten decirlo para convencerse y sugestionarse que pertenecen a una comarca y

forman una hermandad que debe mantenerse pese a todo, o porque quizá sospechen que estén habitando un mito.

No dudaría de que Borges haya intuido algo de esto y nos haya dado la esperanza de seguir existiendo ya que, al firmar «Salto Oriental, 1940», hizo perdurar este lugar y este tiempo sabiendo que existirán mientras otros los estén pensando.

Las nubes de Salto, a manera de simetría, como otro río Uruguay, recorren y deambulan otro espacio menos contenido, más intangible y al que los hombres todavía no han dominado; allí, Enrique Amorim quiso construir su casa como otra metáfora donde un poeta tenía pensado escribir. Estas, ahora terrenales «Nubes», se convirtieron como las otras, en un espacio diferente, distendido y abierto donde además de escribir, prosperaron la amistad hospitalaria del afecto, la imaginación y las ideas.

Jorge Luis Borges fue una de las presencias de estas «Nubes» ya que además de su amistad con Amorim, tenía, recibida de su madre, la de su prima Esther Haedo.

A Borges le gustaba venir al Salto, viajaba en vapores de línea que unían Buenos Aires y Salto que, con nombres tan geográficos y fluviales como «Ciudad del Salto», «Ciudad de Concepción», «Corrientes», «Surubí», describían este río.

El río Uruguay es una frontera pero también fue un camino por donde se llegaba y se partía, donde navegaban barcos y veleros, muchos de ellos por el simple placer de recorrerlo para encontrar en este viajar, amistades que se ataban con pretextos tan simples y esenciales como el de encontrarse retribuyendo «visitas al Tigre» por «miel de azahar» de los naranjales de Salto.

El río Uruguay fue un camino de barcos y de gentes y también es un camino de sí mismo. Tiene la costumbre nostálgica de caminar para llegar a su fin y de caminar en su reflejo para remontar y volver siempre. Este navegar el tiempo forma un círculo continuo de aguas y luces, de presencias y ausencias, de certezas y ambigüedades, de recuerdos y olvidos, de sumirse y esplenderse, como un caleidoscopio

secreto y mágico. Los que pasen, naveguen, se miren, en sus aguas quedarán para siempre incorporados a su juego y a su memoria.

Borges, en Salto, vivía en «Las Nubes».

A veces venía con su madre, alguna vez a reponerse de amores desdichados.

Hacía viajes cortos con Amorim. Paseaba por el jardín y la quinta, le gustaba perderse en el parque de enfrente y ensimismarse en la contemplación de un puma enjaulado que era el único habitante de un zoológico inexistente.

Borges sabía que Bioy vendría a Salto algún día o si no especulaba con la idea, pero no importaba demasiado porque ya lo había imaginado aquí y su presencia-ausencia se había configurado.

Otras ataduras, otras presencias, otros reflejos.-

En los años cuarenta, en las elecciones que ganara Juan Domingo Perón, Enrique Amorim, mientras llevaba en su auto votantes no peronistas, descubrió en un rápido y circunstancial pasaje, una casa al sur de la Avenida de Mayo, cuyo frente estaba adornado por dos estatuas de terracota, de alegorías gemelas, que con figuras de mujer, abrazaban un manojo de espigas. Amorim guardó esta imagen y cuando un tiempo después pasó intencionalmente buscándolas, se encontró con que un vacío y un montón de escombros era todo lo que quedaba.

El desánimo no era una característica de Amorim y buscó estas figuras de mujer hasta que las encontró en un corralón de cosas usadas en las afueras de Buenos Aires. Estaban mutiladas, les faltaba la mitad del cuerpo, pero su belleza y sugestión, el poder de su encanto, estaban intactos. Allí mismo decidió su rescate y a la manera tierna con que se levanta en brazos a una muchachita, las cargó en su auto y decidió entregar una, en las manos amistosas de Silvina Ocampo y Bioy Casares y la otra, la llevó al jardín de «Las Nubes» de su casa de Salto, en un viaje al otro lado del río Uruguay.

Esta separación se hizo a manera de un desdoblamiento, como esos pares que se separan para que a cada uno siempre le falte el otro y ese tender a encontrarse sea un reencuentro en sí mismo.

Este vínculo marcó a estas estatuas, una en Salto y otra en Buenos Aires, una de Amorim y otra de Silvina Ocampo. Eran hermanas, se escribían, se saludaban por intermedio de tarjetas que ellas mismas se cruzaban de tiempo en tiempo. Hoy cada una, desde sus casas, la de Bioy frente a un espejo, la de Amorim frente a un estanque de agua, se miran reflejadas y saben que ellas son la otra y una.

¿Estuvo Bioy Casares en el Salto en 1940? La máquina de Morel, su invención, empezó a funcionar en el mismo año con independencia de su autor, en otro lugar, con imágenes que se superponían, con figuras de mujer que se miraban a espejos para reencontrarse. Protagonista él mismo de lecturas enciclopédicas, compartía búsquedas de signos enigmáticos con el mismo Borges y Amorim. Esta vez serían las crecientes del río Uruguay, en vez de las mareas, las que pondrían en funcionamiento «la invención» que se reflejaría en las nubes de «Las Nubes».

Volvemos al principio, ¿escribió Borges Tlön en el Salto Oriental o en otro lugar más lejano? ¿Importa eso? ¿Alguien duda de que Adolfo Bioy Casares, quien desencadenara el cuento con una alusión a una inubicable enciclopedia, acompañaría a Borges como presencia imaginada, en sus visitas a la casa de Amorim?

«Las imágenes viven incorruptibles», el río Uruguay es una especie de máquina reflejante que está pasando continuamente y que ha registrado todas las imágenes vividas, también las imaginadas y las soñadas y las ha mezclado entre sí. En su fluir, ha trabado todas las cosas. Así el cuento de Borges, la ausencia y presencia de Bioy, en ese mismo cuento, la del mismo Amorim, esta misma celebración de 1990, ahora sí con Adolfo Bioy Casares en Salto, en «Las Nubes», suceden según la memoria o el capricho de este pasar, de este fluir. Quizás, estos cincuenta años sean una invención nuestra que no

sabemos más que de efemérides efímeras o que, por el contrario, no hacemos más que repetir encuentros a los que no podemos sustraernos.

Este espejo de pasar continuo, indefinido, debe ser capaz no solo de reflejar «atardeceres de colores irre recuperables», ¿los más lindos?, sino también ser capaz de contener y reflejar amistades incorruptibles y de contener y reflejar el tiempo.

Su tiempo, quizás como en Tlön, sea el presente; el futuro, como dice Borges, una esperanza presente y el pasado un recuerdo presente; y sus aguas contengan la piedad de «el cielo de la conciencia» que Bioy, en su novela, imploraba para que las imágenes no solo sean figuraciones sino que tengan la piedad del conocimiento de sí mismas y del reconocimiento a los demás.

Isidra Solari de Muró
Centro Cultural Internacional de Salto
Presidenta

Salto Oriental, 1990.



"Las Nubes", Salto Oriental, agosto de 1990.
Foto de Adriana Contreras.



Calle Posadas, Buenos Aires, setiembre de 1990.
Foto de Mariano Roca.

Presencia del M.E.C. en la conmemoración rioplatense de un hecho universal

Nada aparentemente más alejado de esta reunión dedicada al análisis de un texto y a unir en él, el recuerdo de un gran escritor y la presencia de otro, que una institución oficial, encargada burocrática de la administración de la educación y la cultura, que eso es nuestro M.E.C.

Sin embargo, toda expresión cultural de elite puede concebirse de dos formas. Como búsqueda de un ámbito cerrado, reservado a elegidos y por definición, estéril o como fermento, como creación de caminos y generación de condiciones propias para satisfacer anhelos, encauzar vocaciones, responder a inquietudes y contestar preguntas.

Descuento que esta segunda versión, generosa y fundamentalmente fecunda, es la que ha dado origen a esta empresa y confío en que puedan mantener el excelente nivel de proyección, de marchar adelante, marcando un camino y ayudando a transitar por él.

En el país son necesarios acontecimientos como este, porque creo que todos somos conscientes de que, por una serie de motivos que no es el caso detallar ahora, ha decaído nuestro nivel cultural general. Integrar estos encuentros a la política cultural del Ministerio tiende a recrear ámbitos de excelencia.

El Ministerio no tiene, no impone, no elabora, una cultura. Sería imposible, porque ella no se digita, se va creando en una sociedad por acción de factores múltiples.

Pero puede y debe elaborar políticas y un aspecto importante de las políticas culturales es lograr conexión con aquellos organis-

mos que se mueven fuera de lo que son las estructuras públicas y promover mecanismos de coordinación que les permitan aceptar una acción estatal de fomento, - sin que se pierdan las características de excelencia, agilidad, antiesquematismo, libertad y hasta irresponsabilidad, que es deseable encontrar en las empresas privadas. Al usar el concepto de irresponsabilidad, se hace destacando su área de libertad, levedad, hasta de aventura y de tanteo, que ningún organismo estatal puede encarar, por la pesadez de sus controles y el carácter de sus responsabilidades que son además de éticas, jurídicas. La responsabilidad de instituciones como el C.C.I. de S. descansa en aspectos más morales que legales y se refleja en una acción más libre y más creativa.

Felicitémonos de que se creen en el interior del país, centros que puedan trabajar por la difusión de valores culturales y apoyar la acción estatal, siendo también apoyados por todas las estructuras que del gobierno dependen.

Los gobiernos no hacen cultura, las políticas culturales no son generadoras de hechos culturales. Más bien, los gobiernos deben elaborarlas para brindar un marco de facilidades.

La tradición anglosajona es más proclive a los mecenazgos; las exenciones impositivas que algunas legislaciones otorgan, han provocado la existencia de estímulos económicos que benefician, ya sea a los jóvenes artistas, ya sea a la comunidad toda, por medio de becas, mantenimiento de orquestas, adquisición y exhibición de obras de arte.

Sin perder de vista la escasez de medios que constituye nuestra realidad institucional, es mucho lo que puede hacerse y lo que existe intención de hacer en materia de políticas culturales.

Como presupuesto de la formulación de políticas culturales, surge la necesidad de definir:

- I) si ellas se elaboran o no con un sentido nacional.
- II) si al provenir del gobierno nacional, deben preservar

valores que se entienden como uruguayos, en oposición a los que repetidamente se han calificado de extranjerizantes.

Los países latinoamericanos que están asentados sobre antiguas culturas indígenas, que han heredado de éstas la raza, el ámbito histórico y geográfico o la lengua, pueden plantearse esta disyuntiva con real angustia.

Pero sin entrar a decidir si existe o no una cultura uruguaya podríamos afirmar que - aceptando que existe - forma parte de la gran tradición cultural de occidente.

Mal podemos nosotros, hijos de inmigrantes, invocar otros antecedentes.

Si algún elemento podríamos señalar como definidor de determinadas partes, es la educación. La obsesión uruguaya por la laicidad no es más que la demostración de que nuestras políticas culturales buscan una asepsia, que no sabemos si se logra o no.

De todas formas, muchos se preguntan si esta preocupación es ociosa, porque no se llega a la cultura a través de la educación formal.

El contacto del individuo con la obra - literaria, plástica, de tradición oral - permitiría, según algunos sostienen, una auténtica cultura de recepción directa.

Sin embargo, no puede negarse que la participación individual está ligada al nivel de la instrucción y salvo los casos del genio absoluto, las técnicas educativas promovidas por el Estado difunden una instrucción básica, generadora de las condiciones necesarias para recibir el hecho cultural.

El papel oficial en la difusión del hecho cultural debe ser reivindicado, con la misma fuerza con que debe ser rechazada la promoción oficial de formas establecidas.

El sistema educativo puede tener elementos que garanticen la comprensión de que hay una tradición cultural, aún en pueblos de escasa tradición como el nuestro.

Como existe una sociedad uruguaya, que es una comunidad espiritual, existen elementos del pasado y del presente que nos abarcan y nos condicionan.

Negarlos sería como negar la lengua que usamos y la historia que compartimos.

En ese sentido, podemos hablar de una cultura uruguaya, pero definida así, como una atmósfera, como una tradición, como la historia más larga o más breve de una convivencia.

Si aceptamos que la cultura es todo lo que el hombre es, en este país se es uruguayo, rioplatense, latinoamericano.

No se es heredero de cultura indígena alguna y nuestra realidad no está marcada por la coexistencia de dos lenguas, aunque existe una literatura gauchesca o una realidad compesina y otra ciudadana.

Existe en nosotros una identidad cultural, con rasgos propios.

Una conciencia de ciertos valores aceptados, ya sea para integrarse a ellos, ya sea para rechazarlos. En el rechazo hay, por lo menos, una aceptación de existencia.

Por lo tanto, para ortodoxos o heterodoxos, la identidad está: se abraza o se descarta.

Y una facilidad adicional tenemos, que es nuestra raíz étnica europea, con predominancia española e italiana, pero con aportes de otras nacionalidades.

Cito ahora un trabajo del que fuera Director de Cultura de nuestro Ministerio, Prof. Roberto Andreón, que sintetiza y da a la vez una respuesta al dilema que puede plantearse, de proteger presuntas formas propias de cultura, o integrar corrientes más poderosas y más ricas, de contenido universal: «La identidad cultural de una nación, no puede concebirse como algo estático, sino como un marco de referencias dinámicas que son capaces de admitir la influencia de otras formas de identidad cultural y fusionarse con ellas. No es posible concebir la identidad como un absoluto, que permanece igual

a lo largo del tiempo y que se niega a dejarse penetrar por las innovaciones. En cualquier orden de actividades, esa actitud conduce a la fosilización en un tradicionalismo nostálgico, que en tanto es incapaz de transformarse va perdiendo adeptos y representatividad.

Es el drama de muchos folkloristas o de cultores de formas musicales o literarias tradicionales, de muchos políticos de todas las ideologías, - más preocupados por repetir gestos del pasado que por comprender adecuadamente el presente. Es el drama del hombre común, que frente a los cambios operados en su sociedad, solo sabe reaccionar con la afirmación de formas ya caducas de comportamiento.

Estos peligros no deben conducir a la exageración contraria: hay en el tradicionalismo una voluntad de permanencia, una búsqueda del principismo originario y de su pureza intrínseca, que ofrece positivos elementos de rescate. No se trata de correr tras cualquier innovación, de consagrar un snobismo que siempre está en busca de la «última palabra» y que suele transformarse en un «cualquiercosismo» enajenante. Bajo el pretexto de romper los esquemas y de ponerse a la altura de los tiempos, suele crearse un campo fértil para los improvisadores de toda laya y para los que viven de cultivar el efectismo de la disidencia. No obstante, también esta exageración tiene su costado positivo; las formas experimentales en materia cultural, suelen funcionar en la medida que tienen el apoyo de los inquietos tanto en el público como en la crítica».

Recapitulando corresponde señalar la importancia de la integración de la acción estatal y la privada, en complemento de posibilidades y carencias. Señalar también que las dos personalidades que signan este encuentro (Borges y Bioy Casares) ejemplifican la imposibilidad de concebir la identidad nacional como manía folklórica. La dimensión universal de su obra nos hace comprender que la imagen de las culturas nacionales es la de vasos comunicantes.

Pensamos entonces la frase de Luis Alberto de Herrera: Mi vaso es pequeño, pero yo bebo en mi vaso.

Y forzando la comunión de las citas, se podría sostener como válido el beber en el propio vaso siempre que tuviera ese carácter de vaso comunicante, esa apertura por definición, enemiga de preservaciones artificiales y en última instancia, inútiles, de huertos cerrados, en la cultura, como en la vida.

Recordemos que Alfredo Roggiano, en una publicación que, como homenaje a Emir Rodríguez Monegal, hiciera nuestro Ministerio en 1987, dice:

«Emir habló una vez de la necesidad que hay en Iberoamérica, más que en ninguna otra parte, de la amistad. Por dos razones: primero porque la necesidad está en lo que nos falta: la unión y la unidad fraterna que nos haga fuertes y segundo porque hay amigos necesarios, los que hacen que podamos hallar lo que no tenemos y aún sembrar lo que soñamos producir».

Terminemos entonces reivindicando para lo que hoy se inicia, lo que realmente es, una empresa de amistad.

En lo personal, la amistad que iniciada en los bancos de la escuela, me trajo aquí, mucho más rápidamente y en forma más comprometida de lo que me hubiera traído una convocatoria de representación.

Este acto es AMISTAD entre la capital y el interior, amistad entre los dos pueblos del Plata, amistad de los dos creadores protagonistas de este encuentro (el que ya no está y el que hoy nos acompaña) y amistad para sobrellevar la tensión histórica que ciertamente existe entre la inteligencia y el poder político o como dice Revel, entre los hijos del régimen y la vanguardia, para lograr una síntesis que le dé vida, la vida que proviene de abajo y de todos.

Ana María Balparda

(Directora General del Ministerio
de Educación y Cultura)

Arquetipos de una Región Cósmica ¿el país de Uqbar?

Reunidos como estamos en un lugar, Salto Oriental, en el que los indicios históricos nos autorizan a investigar en la creencia de que el futuro está escrito desde el pasado e inscripto en el presente, no carece de sentido asociar a Jorge Luis Borges, Enrique Amorim, Adolo Bioy Casares y a la Banda Oriental con la invención de un planeta que ocupará la tierra.

Quizá ya estemos viviendo en Tlön, aun cuando seamos incapaces de reconocernos en compañía del inabarcable número de los habitantes de esa región desconstruida a partir de la historia y los demiurgos expectantes.

Todavía no han desaparecido ciertos idiomas entre los que estaría el nuestro. Incesante ha sido el afán de los pueblos más diversos en la invención de las lenguas, pero más fuerte ha sido su capacidad de olvidar, desvaneciendo el dominio y poder que con ellas alcanzaran. Como Borges nos demostrara en relación a muchos hrönir de hrönir(es), cuando perdemos los nombres perdemos las cosas nombradas o pasamos de un nivel de realidad a un nivel de irrealidad mayor. El Universo significó mucho antes de que se hubiesen producido explicaciones acerca de alguna de sus partes.

Claro está, que al equivocarnos desde posiciones «ilustradas», podríamos provocar fácilmente la ruina de aquel umbral de proporciones áureas que los barrocos de todas las naciones proclamarán con la sentencia: «en el principio está el fin». Casi al fin del relato, Borges refiere el umbral que un mendigo visitaba y se desvanecía a la muerte del mendigo. Del mismo modo, en el inicio de este relato se pisa el umbral cuya frecuentación nos da a crecer con fantástico vigor desde el tejido injertado en la trama. El umbral

alumbrar el corte de la luz, recubre la sutura del injerto. El registro del órgano nuevo (órgano en el sentido de instrumento y órgano en el sentido de parte funcional de un cuerpo vivo).

Atravesar dicho umbral no debe arrastrarnos a otra de las formas de la desmesura y del soliloquio. Si me atrevo a hablar hoy ante Uds. será como lector-jardinero, es decir como aquel que lee en el marco del jardín; o como jardinero-lector, el que aprende a disponer las plantas leyendo obras maestras.

Aun entonces, cuando venga atenuado y desterrado de toda intención de análisis erudito, ello, claro está no suprime la necesidad de contornar el obstáculo metodológico. ¿Cómo abordar el texto y añadir un margen crítico a la devoción lectora?

Como sabemos desde Roland Barthes y antes aun desde Carlos Real de Azúa, el deseo no está excluido del texto y se atreve a los espejos tanto como a la gnosis.

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", del que cumple celebrar la fecha de inscripción por Borges en 1940 (en la Revista Sur, N° 63), es recogido en 1941 en «El Jardín de los senderos que se bifurcan» publicado en francés en París en el primer número de *Las Entregas de la Licorne* (1947); y corresponde al período de producción cuentística borgiano inmediatamente previo a aquel en el que, en colaboración con Bioy Casares desarrollan historias fantásticas y policiales.

Quien haya leído este cuento, no dejará de advertir en los recuerdos recién amasados por la lectura, una incertidumbre definitiva. Formularla bajo la forma de preguntas, aun cuando sea prematuro aventurar las respuestas, me parece ineludible.

Antes que otra cosa, ¿no se deberá, me pregunto, atribuir al texto mismo la intención de desconstruir toda certeza, a despecho de la minuciosidad de los argumentos y proposiciones; del empeño con el que la trama nos descubre el proyecto de la sociedad secreta de sabios y el hallazgo que demuestra su veracidad? ¿Una de sus claves interpretativas no deberá pasar por la inquisición acerca de los

procedimientos para costurar imperceptiblemente los datos, referencias y fragmentos de historias, en una sola arquitectura, en una multiplicidad orgánica injertada sobre el mismo pie?

Creo haber aludido al hecho de que Borges propone un problema a elucidar en cada cuento. El planteo de aporías y problemas metafísicos o de lógica-matemática, problemas epifánicos, de presentación de acontecimientos puros.

Diseminación restringida de afinidades especulares, de los análogos objetos arquetípicos. Pero el que aquí se alumbra tiene notas específicas. Una se refiere a la condición sinóptica con la que es presentado. Una frase propone por antelación el hallazgo de lo que vendrá a ser expuesto hasta el punto de fuga «una indecisa traducción quevediana» a la que el autor se abandona. La articulación de las secciones numeradas, I, II y «postdata» aislan, ciertos espacios dentro del cuadro narrativo que configuran el texto al modo de un segundo marco dentro de otro o una cámara que filma dentro de él, trazando relaciones internas que permiten considerarlo (a despecho de su complejidad) como un arreglo de elementos rigurosamente estructurados (eso sin considerar el encuadre de la postdata anterior o simultáneo o su escritura definitiva).

Si existe el encuadre, el espacio es real, dice Jacques Lacan en el Seminario de la Angustia. Borges escindido y poblado de autores filma la visión de un psicógrafo, la transcripción textual de una visión mediúmnica. Así las diversidades radicales ensayadas por las distintas copias o calcos se mantienen excéntricas en un cuadro que contenido en él mismo, falta siempre en su propio sitio constituyendo el horizonte verbal indispensable para la configuración del acontecimiento puro (el intervalo de contemplación de la Idea). Por allí quizás rozamos el problema de la experiencia literaria como experiencia mística.

¿Es que no estamos ante una reflexión acerca de la naturaleza del tiempo? Para los estoicos, los signos están siempre presentes (cuando dices un «carro» un carro pasa por tu boca según Crisipo) y son signos además de cosas presentes. En este texto se da plenamente

la postulación de proposiciones en desplazamiento permanente, como nos enseña Gilles Deleuze a propósito del nonsense de Lewis Carroll. Una serie en exceso, la que significa aun antes de que se sepa lo que significa y otra, en defecto, la que solo existe por las relaciones que mantiene con aquella. Este relato de secuencias que se desplazan, de referencias al presente encasquillado y en un pasado alargado es el desarrollo discontinuo de un tema o sea una gran *amplificatio*. Nos obliga a leer palabras en fantasma ante nuestros ojos, dado que surgen asumiendo el significado de términos mencionados anteriormente en el discurso o desde antes del discurso del que parecen provenir dando seguimiento a su infinita fluencia.

¿Mutación anafórica?: esa repetición se presenta bajo la forma de un calco o en préstamo de la idea original que no es formulada. Al descubrir el tomo de la falsa carátula de *A First Encyclopedia of Tlön* Vol XI estamos ante un apógrafo. Paradojalmente el idioma tloniano, la esperanza en los objetos, pueden, por sucesivas transformaciones, dejar el ámbito virtual de su enunciación para volverse reales y premonitoriamente hacernos comprender otros mundos habitables.

La división al infinito de lo continuo es el postulado básico a partir del cual, los estoicos delimitarán un lugar y un presente. De modo análogo, Borges explicita la relación entre los estratos del relato, la imantada perspectiva de la escena, el soporte escópico en que se incuba, opera y expande. Tlön capta espacio porque el texto es una máquina que lo hace por él. Nos convierte antes de convencernos de su veracidad, en intranautas (en la expresión de Leopoldo Marechal) de un trabajo metafísico no por ello menos sustancial y materializador.

Ese flotar del significado, que es prenda de toda invención estética revolucionaria, se propaga como los hrönnir. El significante primordial es del orden del lenguaje, sostiene Deleuze. Los paralelos son innumerables. La obra de Wittgenstein o aun más el falsacionismo de Karl Popper, parecen deducibles de algunas proposiciones de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

Otra nota de este relato singular es la de plantear el problema del género, el sesgo que lo aparenta tanto al ensayo como al relato de invención. Su estructura dialógica que empuja al lector a extraer conclusiones irónicas, parecen insinuar y subrayar, aquella condición e interinfluencia, así como la coyuntura de saberes, ramificaciones y flexiones literales, cuya determinación y certeza llegan a nuestra mente con retraso, precediendo a la reflexión, pero condenándonos a ella con inflexible mandato.

En uno de los capítulos de *La Dissémination* Jacques Derrida reubica una frase de *Logiques* de Sollers (lo esencial es hacer jugar el canto como injerto, y no como sentido, obra o espectáculo) y Derrida precisa la metáfora y establece su valor reflexivo agregando:

"Écrire veut dire greffer. C'est le même mot. Le dire de la chose est rendu à son être greffé. La greffe ne survient pas au propre de la chose. Il n'y a pas plus de chose que le texte original". Me interesa aproximar esta cita sin extenderme demasiado sobre la noción de injerto textual, omitir su vinculación posible con la configuración del arquetipo textual y sus reproducciones y traer a cuento la obra que los gramáticos de Port Royal publicaran bajo el nombre de *Jardin des Racines Grecques*. Las palabras esotéricas con las que Borges designa objetos tlonianos (introducidos por aquellos objetos cónicos mucho más pesados que toda materia conocida hallados en Tacuarembó) son microinjertos etimológicos. Pneumas audibles que estallan en el paisaje textual. Pero aun más, toda la estructura narrativa se refiere aquí, intuyo, al injerto del calco en el original, al préstamo y la restitución del origen.

Debo, me temo, volver a citar a Derrida cuando dice: «ahora bien, ¿no es la oposición de lo originario y de lo derivado propiamente metafísica? La exigencia de lo «archi» en general, cualesquiera sean las precauciones con las que se envuelva este concepto, ¿no es acaso la operación esencial de la metafísica? El demiurgo Herbert Ashe, las refutaciones, hallazgos y conjeturas, vienen a clavarse en incisiones practicadas en la trama, cumpliendo creo yo, la exigencia de lo architextual. Lo que es más, los lugares citados Buenos Aires,

Ouro Preto, Tacuarembó, Sant'Ana, aparecen también soldados impecablemente a otros tejidos para expandir el otro lugar en su lugar.

El Aleph como fuera expuesto en el cuento del mismo nombre, es un punto situado entre dos escalones de la escalera de un sótano de Buenos Aires desde donde se descubre la totalidad. De modo semejante, en este caso se prescribe la adquisición de un punto de mira del campo óptico y del contorno como forma de dominio y de fruición. La configuración de este arquetipo de lugar está condenado a coincidir únicamente con su evanescencia especular. Es esta evanescencia la que enmarca precisamente la pantalla del texto. El espejo al fondo de un corredor en Ramos Mejía es la duda del conocimiento pero también la reverberación que se derrama en demostrativos irrecusables para que se vea y se entienda la infinitamente adicionable región de Upbar.

El cuento, me pregunto nuevamente, ¿no es en sí mismo un hrön derivado de un hrön que permite modificar el pasado para que sobreviva en el presente?

Dice Borges que los tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen tal vez la atención de todos los hombres pero su referencia fantascópica, como una plétora desbordada hace mayor y amplificadora la realidad que el doble marco de muestreo nos detalla y la vuelve verosímil. No nos detendremos a considerar la simbología del espejo. Basta con la referencia al ensayo de Emir Rodríguez Monegal, "El símbolo en Borges" para calibrar su importancia en la obra borgiana.

Pero una tenue referencia deberíamos hacer a ese pasaje en el que se alude a Bioy Casares como quien improvisa o recuerda la sentencia de un heresiarca acerca de que los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres. Esta frase aparece en "El Tintorero Enmascarado de Hakim de Merv" bien antes que en los labios de Bioy. Pero como en tantos otros casos, entre la obra de Bioy Casares y la de Borges pueden establecerse un juego de vinculaciones enzarzadas en un imaginario común y en las

sucesivas versiones dialécticas de la invención. Tal es el caso de la Máquina de Morel en Bioy que como los hrönir tiene habilidad para comunicar energía a objetos inanimados, tal cual lo afirman y creen los místicos tibetanos.

En el cuento que nos ocupa, Bioy aparece como cómplice autoral y como testigo de prueba. Quizá también como varios de los sabios o heresiarcas desdoblados en la redacción y la ocupación precaria del enigma tloniano.

No sé si esta partenogénesis o multiplicación por división de un planeta imaginario no nos vuelve extrañamente creadores al ponernos en contacto con regiones que parecían sumergidas, que un eco tardío retira de las sombras.

No es demasiado aventurado afirmar que por su pantomima cósmica y su persecución de los actos de lectura, este esfuerzo del compás borgiano permanece en infalible y continuo funcionamiento.

Lo que sobra es texto hasta que Tlön lo permita.

Carlos Pellegrino

Los dialectos

Portada

Mi padre era montagnard, de los Altos Pirineos. Vivió hasta los noventa años y aunque desde muy joven se radicó en el Uruguay, no quiso sacar carta de ciudadanía de este país.

Se educó en Tarbes y siempre le oí hablar en francés, nunca en patois, si bien lo hiciera en vida de su madre.

Nos corregía las «cuentas» de nuestros deberes escolares murmurando en francés, y lo mismo en las ocasiones en que hacía el recuento de sus gastos; y en los últimos años de su vida, murmuraba sus rezos en esa lengua.

Durante la guerra del 14, la primera guerra mundial, mi padre no fue movilizadado como otros compatriotas residentes en Montevideo, por razones de salud - era asmático crónico -.

En casa, en ese tiempo, todos los domingos, se izaba la bandera francesa en el pretil de la azotea, y al lado del gramófono, al mismo tiempo que giraba el disco respectivo, cantábamos la Marsellesa, él y sus hijos. Mi madre, hija de bávara y suizo alemán, en silencio.

También cantábamos a voz en cuello la canción de los «montagnards» en francés: «montagne pirinées, vous êtes mes amours... Rien n'est si beau que ma patrie... Halte là, halte là, halte là, les montagnards son là...».

Entrañable canción en que el terruño es la patria y los montagnards, en guardia para defenderla.

Obvio muchos detalles candorosos que afirmaban el espíritu

francófilo de la familia. De esa época datan mis estudios precarios de francés.

No puedo dejar de consignar que a la otra cuadra de mi casa y en la vereda de enfrente, un señor, a quien mentábamos como «el alemancito» (pues como mi padre era de baja estatura), los domingos, al igual que nosotros, izaba en la azotea de su casa la bandera alemana, de manera que la nuestra y la del alemán se desafiaban.

Un anticipo de la guerra fría.

Para sellar este microcosmos, tal como lo veíamos en aquellos tiempos, cada tantos días, llegaba a nuestra cuadra una banda de músicos. Vestían impecablemente como oficiales de marina, con su gorra de visera y cordoncillos plateados; se ubicaban frente a las dos o tres familias francesas vecinas; sacaban con parsimonia los atriles que apoyaban en el empedrado de la calle, y luego desenfundaban los relucientes instrumentos de música, para tocar rigurosamente la Marsellesa, la Madelón y alguna pieza con pretensiones sinfónicas, que se clausuraban con el inevitable pasaje por las puertas, gorra en mano, recogiendo en algunas monedas, el agradecido tributo a la cultura popular.

Pasado un lapso precavido y frente a la casa del «alemancito», tocaban el «Alemania arriba de todo» y alguna melodía al caso.

Todo tan medido, tan regular, en desordenada sintaxis se arrincona en mi memoria.

Viene esto a cuento, porque ya en sus últimos días, estando yo a su lado, mi padre recordaba el solar nativo, sus travesuras, el deslizarse montaña abajo en la nieve, acortando distancias para ir a la escuela, su convivencia con los vecinos, como si yo los conociera, y en un momento, se puso a hablar en patois.

-Papá, no te entiendo -. - Cómo, ¿no sabés patois? Tenés que aprender patois.

He ahí la razón o la sinrazón de este trabajo.



"Las Nubes", Salto Oriental, agosto de 1990.
Foto de Adriana Contreras.



Calle Posadas, Buenos Aires, setiembre de 1990.
Foto de Mariano Roca.

Incursiones de Borges en la Banda Oriental

Me es muy grato saludar a nuestro ilustre huésped, el escritor don Adolfo Bioy Casares, que llega por primera vez a este Salto Oriental, en ocasión de conmemorar el cincuentenario de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuya aparición ubica Borges en esta misma ciudad; extendiendo este saludo a ella, que solo me ha brindado atenciones y afecto; y en fin, al público presente.

Bien quisiera yo poder transmitir con la imprescindible calidad, las reflexiones que Borges se merece.

Soy apenas una asidua, empecinada, desinteresada lectora, y digo desinteresada, porque lo he frecuentado sin ninguna finalidad sino con la absoluta libertad del puro disfrute estético, espiritual...

Contaba Borges a Fernández Moreno: «Los primeros recuerdos que tengo, son recuerdos de jardín, de una verja, de un arco iris, que no sé de qué lado del río queda. Pueden ser del lado de Palermo, pueden ser de una quinta de Adrogué, o pueden ser de otra quinta de un tío mío, Francisco Haedo, en el Paso del Molino, en Montevideo... Sí, son así muy vagos y no sé en qué rivera del Plata situarlos, en la banda oriental u occidental». En similar recordación concluye: «Esa fusión o confusión, esa comunidad puede ser hermosa».

Entre la niebla de los recuerdos, ¿de dónde venía esa interferencia, ese íntimo conocimiento?

Buenos Aires, centro del gobierno colonial en la vasta zona del Río de la Plata, fundada casi dos siglos antes que Montevideo, era el eje trasmisor de la monarquía española, por lo cual centraba el intercambio económico, social, cultural, nudo de enlace con la Metrópoli.

Todo, pues, giraba hacia aquella y los poblados que se fueron formando en la banda oriental del río, se comunicaban con Buenos Aires por esta vía fluvial, hasta el último de ellos, antes de las

restingas que cortaban la navegación y que le dieron su nombre: «Salto Oriental».

Estos poblados mantuvieron su trato directo con Buenos Aires y más que ninguno el Salto Oriental, que por su posición geográfica, su riqueza, su gran zona de influencia y sus posibilidades, sostuvo cierta autonomía y continuó sus estrechos lazos con la que había sido la cabeza política de la región.

De ahí la radicación de familias y bienes en ambas fronteras, urdiéndose una trama estrecha de parentescos, a causa y a pesar de las vicisitudes políticas, militares y de otra índole, que se iban sucediendo.

Tales trasiegos continúan hasta nuestros días y las referencias concretas, por evidentes, resultan obvias.

Otra fue la naturaleza y otros los vínculos que se establecieron entre la «marca» que era esta banda y el poderoso vecino, el portugués. Vínculos profundos, de otro signo, mientras la pugna entre las dos poderosas potencias vecinas por su posesión, iba gestando nuestra historia.

Mas hoy hemos querido escudriñar en las raíces de esas ataduras que unen a las dos patrias y que Borges explicita tan profusa como entrañablemente.

Contaba Borges con miembros de su familia en la Banda Oriental. Durante años venía en vacaciones a la quinta de su tío, Francisco Haedo, en el Paso del Molino, en Montevideo o a la estancia de San Francisco, en las cercanías de Fray Bentos.

Ya hombre, fue a Salto, donde su compañera de juegos, Esther Haedo, residía con su marido, Enrique Amorim.

Estas venidas a la Banda, le permitieron frecuentar una geografía como recién nacida, que amplió con lecturas de toda clase con referencia al país.

En estos mundos nuevos, sobre todo para un niño, los nombres propios, que para un ajeno son meros indicadores, se iban

colmado, según el ámbito, de sentido.

El nombre Paso del Molino, por ejemplo, para él estaba henchido de reminiscencias de la niñez, que van desde la quinta donde solía pasar las vacaciones con sus tíos, el mirador al que accedía por una escalerilla de caracol, para ingresar al recinto de losanjes de color rojo, amarillo verde; el juego con las primas y la sociedad secreta para defenderlo de misteriosos enemigos.

Reitera, Borges, la carga evocativa de ese nombre, en el lúgubre entorno de la quinta a que acceda Lönnrot, en «La muerte y la brújula»: «Por una escalera en espiral llegó al mirador. La luna de esa tarde, atravesaba los losanjes de las ventanas; eran amarillos, rojos y verdes».

Menciona esos rombos hasta el final de la narración, ya ajenos a la torre (los rombos de una pinturería, el punto que determina un rombo perfecto) como salpicaduras, como último destello de algo que se extingue.

Y por fin aparece en la «Milonga para los Orientales»:

Milonga de tantas cosas
que se van quedando lejos.
La quinta con mirador
y el zócalo de azulejos.

Es el misterio, es la nostalgia.

No así ocurre con otro recuerdo del Paso del Molino, cuyo entorno, ahora, es el de la hombría, la violencia, la tragedia.

En la «Milonga para los Orientales», es una escena, una convocación apenas:

Milonga de los troperos
Que hartos de tierra y camino
Pitaban tabaco negro
En el Paso del Molino.

Más en «El Muerto», se desarrolla el drama: «...hacia la media noche, en un almacén del Paso del Molino, asiste (Otálora) a

un altercado entre unos troperos. Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero le atrae el puro sabor del peligro, como a otros la baraja y la música. Para en el entrevero una puñalada baja que un peón le tira a un hombre de galera oscura y de poncho».

Sigue el tiempo con su ritmo; también para el arrollador Otálora.

También como en el Paso del Molino viene su hora:

«Cuando las doce campanadas resuenan, se levanta (Bandeira) como quien recuerda una obligación...». Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado; desde el principio lo han condenado a muerte.

Son dos ámbitos: el de los losanjes y el del hombre, en su condición compleja, dura y astuta.

Son entornos distintos que enriquecen al mismo nombre, en cada circunstancia, con su particular carga significativa, y cuyas posibilidades son infinitas. Borges expresa esta capacidad con la mención filosófica que lo inspira, en la primera estrofa de «El golem»:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de rosa está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Si bien Borges coteja a menudo a autores argentinos y uruguayos, o temas que los involucran, solamente me detendré en algunos, ya que los rasgos que detecto en cada caso y en su conjunto, me ayudan a destacar la idea principal que lo anima: la naturaleza bravía que, de los gauchos, los individuos, trasciende al país.

Así, estudiando a dos caudillos cuyos ideales iguala en la comparación, y esto no es poco decir, observa que José de San Martín llega triunfante con su campaña libertadora hasta el Perú, en tanto que Artigas, derrotado en sus tentativas federales, tiene que emigrar al Paraguay: El azar de dos destinos.

Cuando abre juicio sobre «Don Segundo Sombra», a pesar de estimar profundamente a Güiraldes, no duda en considerarlo superado por *El paisano Aguilar* de Amorim, en razón de que «ésta es una descripción mejor, más ajustada a la vida del gaucho».

Y cuando opina sobre la poesía gauchesca, la considera completamente muerta en la Argentina por el rápido proceso industrial, mientras que el Uruguay conservó esa tradición más tiempo «porque es un país en que los gauchos participaban todavía activamente en la vida nacional».

Y va desgranando en otros ejemplos las distintas facetas que expresan ese primitivismo, esa bravura.

Al presenciar en el norte de nuestro país una violencia para él desconocida, manifiesta: «Ahí el valor de la vida era bajo, y los peones de los estancieros tenían tan poco cuidado de su propia sangre o la ajena como los gauchos legendarios».

Y al dar Tabares, en «La otra muerte» su versión sobre la muerte de Damián, que «como gaucho tenía obligación de ser Martín Fierro, sobre todo ante gauchos orientales», y Borges reflexiona: «En lo que dijo y no dijo Tabares, percibí el agreste sabor de lo que se llamaba artiguismo: la conciencia de que el Uruguay es más elemental, y por ende, más bravo». Primitivismo, Bravura y el gaucho infundiendo aún su agreste condición en el pueblo.

La valoración que los uruguayos hacen de sí mismos, aparece más de una vez. Pero ninguna tan sutil, de un humor más penetrante y más sobria y elegantemente expresada que en «Funes, el memorioso», personaje éste, réplica exagerada del propio Borges, que, en Suiza, se encerró en un cuarto de hotel con un diccionario inglés-alemán y las obras de Goethe, para conocer esa «dulce lengua a través de vigiliias y gramáticas, y de la jungla de las declinaciones...»

Al comienzo del relato, dice Borges: «Recuerdo (creo) sus manos afiladas de trenzador. Recuerdo cerca de las manos un mate con las armas de la Banda Oriental». Y luego continúa: «Mi deplorable condición de argentino me impedirá incurrir en el ditirambo,

género obligatorio en el Uruguay, cuando el tema es un uruguayo. Literato, cajetilla, porteño; Funes no dijo esas injuriosas palabras, pero de un modo suficiente me consta que yo representaba para él esas desventuras».

El mate con las armas de la Banda Oriental, ya es una ostentación.

Mas en el párrafo que transcribimos, la atmósfera que cierran entre uno y otro extremo los términos «*deplorable*» y «*desventuras*», es de un efecto impresionante. Ella trasciende todo el ámbito de una sutil ironía que invalida la postura sobradora oriental, así como el menosprecio in crescendo de los calificativos «*literato, cajetilla, porteño*».

Podría atisbarse cierto airecillo burlón ante el desdén oriental. Bien puede aceptarse esta travesura, por todo el cariño respetuoso que mana en su obra hacia esta Banda.

Me quedo con las conclusiones que surgen cuando hablando de la haragana seguridad de los argentinos de ser un gran país, él opone: «Los orientales, no. De ahí su clara aunque heroica voluntad de diferenciarse, su tesón de ser ellos, su alma buscadora y madrugadora. Si muchas veces encima de buscadora fue encontradora, es ruin envidiarlos. El sol, por las mañanas, suele pasar por San Felipe de Montevideo, antes que por aquí».

Otra forma de imbricación con lo nuestro, aparece en un relato inspirado en un episodio histórico, que importa una verdadera creación y que Borges llama «el juego de un tímido que se distrae en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias».

En su *Antología Personal* Borges ordena dos episodios: «Historia del guerrero y de la cautiva» y de seguido, «El cautivo».

Del relato primero, de una singular fuerza dramática, solo mencionaré el final: «La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu

secreto, un ímpetu más hondo que la razón y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar».

Al segundo relato, «El cautivo», voy a precederlo de un episodio histórico que, desde Isidoro de María hasta el implacable Dr. Juan Alejandro Apolant, nuestros historiadores cuentan aproximadamente de la misma manera: El niño Raimundo, hijo del capitán de dragones, Francisco Larrobla, venido al país en la segunda leva de Ceballos, jugaba en las afueras de las murallas de la ciudadela, cuando un gaucho vagabundo lo raptó.

Pasaron muchos años y estando un hermano del raptado - Juan Francisco - en Buenos Aires para ordenarse de sacerdote, llegó la noticia a sus oídos de que en una batida contra los indios, un cacique que iba a ser sacrificado, exclamó: ¡Cristiano Roble, Cristiano Roble!, lo que le salvó la vida.

Juan Francisco fue al hospital, a donde lo atendían de sus heridas, y por supuesto, no lo reconoció; el «indio» había olvidado su lengua materna, y vaya a saber de qué rincón de su memoria surgió el nombre que le salvó la vida.

Lo trajo a Montevideo y en la casa paterna, en la cocina, fue directamente hacia la chimenea y metiendo la mano en la campana, sacó una navaja vieja, con cabo de hueso, que había ocultado allí, de niño, antes de su desaparición. Triste y retraído, reacio a la vida de la ciudad, lo llevaron al campo donde se dedicó a las tareas rurales y según tradición familiar, al poco tiempo murió, herido mortalmente por un toro.

Son claras las coincidencias entre el relato de Borges y el episodio histórico transcripto: el rapto, el olvido de la lengua natal, la entrada en la cocina de la casa paterna y el hallazgo, sin vacilación, del «cuchillo de mango de asta» o la navaja vieja, con cabo de hueso, en la campana de la chimenea, donde el niño la había ocultado poco antes de su desaparición.

Hasta la tristeza, la inadaptación que sufre, son semejantes.

Borges traslada su personaje a un lugar del que no está seguro,

«en Junín o en Tapalqué» y no entra en detalles: «la crónica ha perdido las circunstancias, y no quiero inventar lo que no sé...».

Aparte de la síntesis magistral de su narración, lo que plantea y por cierto, no plantean los historiadores, es ¿qué pasó por el alma de esa criatura en el instante en que se encuentra con el pasado en la casa familiar?, así como el impulso irracional y poderoso que iguala su suerte a la de los protagonistas anteriores: «Acaso a este recuerdo se sumaron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día se fue a buscar su desierto».

Reconozco en este momento, que he caído en desgarrar en jirones la unidad perfecta, donde está el cabal sentido de la composición, su necesaria armonía.

Sin embargo, es tan rica su obra en inusitadas sugerencias, que pienso rescatar en nuevas relecturas, el encanto y la hermosa libertad con que lo he disfrutado hasta ahora.

Y para ubicarnos en el motivo que aquí nos reúne, debo decir que largas y trabajosas pesquisas, con años de investigación de Borges y Bioy Casares, sin mengua de la injerencia no despreciable de notorias personalidades, llegan a la descripción de un planeta imaginario: UQBAR.

Mentado en una enciclopedia de Bioy, en el artículo correspondiente, aparecen incluidos, los nombres de las regiones Tlön y Orbis Tertius, tan imaginarias como inverosímiles.

Una sola referencia concreta: con sus arquitecturas y sus barajas; su río y sus barrancas; sus minerales, sus pájaros y sus peces; la recóndita, altiva y hospitalaria República del Salto Oriental.

Hasta allí llega con su mensaje, por arte de magia, Jorge Luis Borges.

Y Bioy Casares, luego de cincuenta años, y por primera vez,

viene a reafirmar esa atadura carnal e histórica que, río por medio, une a estas dos patrias.

Hace muchos años visité a los Amstrong, y la dueña de casa me llevó a la terraza que, trepada en la barranca, se asoma al río. Hacia la izquierda, una gran curva corta su perspectiva; y ella me contaba que, esperando a su marido, de vuelta de sus excursiones de pesca, lo veía surgir de repente, como un aparecido, lo que yo encontré de una inefable poesía.

Quiero creer que así, por arte de magia, ha llegado Bioy Casares hasta nosotros, bienvenido para siempre a la Banda Oriental.

Nieves Aragnouet de Larrobla

Las simetrías peligrosas

Algunas reflexiones acerca del horror de un universo ordenado

Antes de efectuar cualquier consideración, queremos puntualizar con agradecimiento y temor, que estamos aquí por invitación de Lisa Block de Behar y sin otra justificación, entendemos, que la de habernos detenido muchas veces «maravillado, trémulo de ternura y gratitud» (para decirlo con palabras de Borges) ante la obra de quienes, como el Maestro del jardín de los senderos que se bifurcan, o el autor de *La invención de Morel*, *El sueño de los héroes*, y los cuentos de Isidro Parodi y Bustos Domecq, tanto han hecho para enriquecer nuestras vidas.

Somos nada más que un agradecido lector.

No tenemos ante la vasta literatura ningún título académico que nos habilite a reflexiones oficiales. Nuestro tema, estrictamente lateral al cuento, es el de las peligrosas simetrías urdidas por los hombres en su afán de explicar el caos o de dominarlo, que tanto daño han hecho a la Humanidad, que hoy parecen felizmente batirse en retirada - no debemos pecar contra la esperanza, aunque ésta sea tan desmesurada - y que Borges y Bioy, artistas y hombres, eludieron y denunciaron.

Hace ya unos cuantos años, ocho para ser más precisos, encabezamos un artículo de tema económico con una cita extraída de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

Era un artículo de combate.

Hablando del fracaso de la dictadura militar monetarista que por entonces nos afligía, y refiriéndonos concretamente a la doctrina

que en ese momento ensayaban en nosotros un puñado de economistas nacidos en Argentina, Chile y Uruguay, pusimos como epígrafe la siguiente sentencia portentosa:

«Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden - el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo - para embelesar a los hombres.

¿Cómo no someterse a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?».

En esa espaciosa catedral en forma de cuento, y escudado en el británico escepticismo que lo deja en la inacción final, entre otros tantos memorables dictámenes que no podemos enumerar (baste recordar aquel que afirma que «pronto su historia armoniosa y llena de episodios conmovedores habrá obliterado la nuestra, de la que ni siquiera sabemos si es falsa»), Borges enumera raudamente las grandes falacias criminales que nos ha endilgado el siglo, aun cuando escribiese en 1940.

En este año de gracia de 1990, embarcados en la Tercera Revolución Tecnológica, asistiendo a la conformación de grandes bloques supranacionales como el que forman los Estados Unidos de América y Canadá, la Europa Unida de 1992, los cuatro «Tigres Asiáticos» y el Japón, después de haber asistido en el lapso de unos once meses a la caída del Muro de Berlín y la unificación de Alemania, el derrumbe de las llamadas «democracias socialistas» del este europeo y aun a la propia desintegración de la Unión Soviética, uno se siente tentado a hablar, por fin, del imperio de la libertad, aunque tanto trabajo y sacrificio vaya a costarnos todavía.

Desde muchos foros, por otra parte, se nos anuncia el «fin de la historia» y la muerte de las ideologías. Nosotros no creemos en ninguna de las dos cosas, sino en el fin - transitorio como todas las cosas del hombre - de la estructura de patéticas simetrías que la Humanidad se fue dando para interpretar o modificar el mundo.

Borges celebra en su «Otro poema de los dones» la «razón que no cesará de soñar con un plano del laberinto» y condena en uno de

sus «Buenos Aires» al peor pecado que un hombre puede cometer en la acción de engendrar un hijo y «sentenciarlo a vivir en este mundo espantoso».

Esa necesidad de ordenar un mundo espantoso hizo que la razón (algunos podrán decir la vanidad o la ambición) tejiera arduamente a lo largo de la historia redes como el materialismo dialéctico, el nacional-socialismo, la doctrina de la seguridad nacional o el monetarismo, cuyos frutos no han sido otros que sufrimiento, muerte y retroceso.

Hegel, Marx, el Dr. Goebbels y Mao Tse Tung - por citar algunos pensadores - nos legaron sus armoniosas estructuras conceptuales, pero siempre ha habido otros hombres que se han empeñado en navegar contra la corriente de las doctrinas oficiales.

Borges es en su propia vida un ejemplo de esplendorosa asimetría.

En efecto, este descendiente anglófilo de españoles y portugueses, apasionado de los arrabales porteños, su «mitología de puñales» y sus milongas, pero que vivió siempre en el barrio Norte, incansable estudioso de las gramáticas anglosajonas, las sagas de norte europeo y los estudios del Judaísmo, educado en Ginebra pero nostálgico incurable de los campos de Entre Ríos y la Banda Oriental, cultor devoto del valor militar en la épica de sus mayores pero impugnador de toda violencia, amante permanente y rendido del sexo débil a quien un poeta mexicano pretendió humillar en público afirmando que «Su mano no ha temblado nunca sobre el cuerpo de una mujer ansiosa», ese escritor que ha manejado el idioma castellano con exasperante riqueza y precisión, pero tantas veces pareció preferir el inglés y aún el alemán, que denostó tantas veces a Buenos Aires y a los argentinos, pero los cantó con más amor que ningún vate nacionalista, ese hombre, en fin que pese a declarar que «la humanidad está en sentir que todos somos parte de la misma penuria» acompañó todas las experiencias políticas reaccionarias que sufrió su país desde 1930 a 1976, fue efectivamente una síntesis viviente del conjunto social en que vivió y, dentro de él, de una buena parte de la

intelectualidad de la vecina república.

Queremos modestamente detenernos en dos «asimetrías» borgeanas que siempre nos fascinaron. Borges pasó por un escritor agnóstico y antinacionalista. Pensamos que pocos escritores americanos, dejando expresamente de lado el tema de la calidad literaria - dentro del cual, obviamente, tiene muy pocos pares colegas - abordaron con tanta profundidad la cuestión religiosa y la cuestión nacional.

Comencemos por la religión.

En reportaje concedido a la prensa de su país en 1981, Borges señalaba que: «Vivimos absolutamente condicionados y, si lo comparamos con la Eternidad, apenas un instante, que desde luego no merece ser premiado ni castigado para siempre. ¿Es posible un Dios que juzgue las criaturas que mueve a su antojo? Toda la idea Cristiana, y sus familiares, de recompensas y castigos es ambiciosa e insensata». Aventaba de esa forma toda posibilidad de considerarlo en alguna forma como un escritor confesional, cercano a las doctrinas protestantes de algunos de sus mayores. Difícil será, en efecto, encontrar una definición de ateísmo más radical y terminante. Sin embargo, creemos válido afirmar que muy probablemente ninguna obra de autor argentino - y en particular de algunos proclamadamente católicos como Gustavo Martínez Zuviría - esté tan transida de religiosidad como la de este agnóstico para quien el descreimiento no solo era consecuencia inevitable de un análisis lógico y de su propia declinación física, sino también (un también muy amplio) un elemento de buen gusto que formó parte indisoluble de su «gentry».

Sin entrar en todo su arborescente estudio del Judaísmo y de la Cabalá - que daría para innumerables reflexiones - vemos en su obra una constante búsqueda del «divino laberinto de los efectos y las causas» que reconoce, entendemos, tres instancias:

- la que lo identifica con un orden ciego y pérfido: el destino
- la que atribuye el Universo a una «penosa improvisación de ángeles deficientes»

- la que incorpora la figura de un Jesucristo enriquecido en humanidad y heterodoxia

En la primera etapa, Borges presenta al Creador como un principio impersonal engendrador del Universo que rige con leyes no comprensibles para los hombres, para los que generalmente se manifiesta en la adversidad del destino.

Así en el «Deutsches Requiem», el refinado intelectual alemán al que Brahms, Schopenhauer y Shakespeare ayudaron a sobrellevar muchos años infaustos, acepta sin una queja convertirse en director de un campo de concentración, donde matará lo mejor de sí mismo. El protagonista de la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» cambiará su comodidad por la vida de un desertor al que desconoce. En «El Sur» (que el autor consideraba su mejor relato), Juan Dahlman, el protagonista, se deja arrastrar a una muerte absurda sin intentar ninguna resistencia.

No hay justicia ni benevolencia en esos arbitrios tras los cuales podría verse un frío jugador de ajedrez que se divierte con sus piezas, según sus propias palabras. Borges guarda un oscuro resentimiento hasta ese Dios al que va a agradecer su ceguera en el terrible «Poema de los Dones». Y cuando escriba en tática réplica su «Otro poema de los dones» en el que celebra al modo de Whitman todas las felicidades que se le han concedido, no deja de deslizar un párrafo («gracias por el valor y la felicidad de los otros») en el que muestra la hondura de la herida no cicatrizada.

El hombre aparece impotente de cambiar su sino.

«Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que cada hombre debe acatar el que lleva adentro». Tal vez el mejor exponente de esa incapacidad de reacción sea el personaje de «Tlön...» a quien la proximidad de las primeras manifestaciones de transformación de nuestro mundo en otro radicalmente distinto autorizaban por lo menos a considerar posible su intervención en el proceso.

Sin embargo, sabemos por el final que no va a intervenir, ni a dar a la imprenta la «imprecisa traducción» en que gasta sus horas.

Una segunda versión, sin duda influida por los diez años del primer gobierno peronista y la manifiesta ineficacia del equipo «libertador» que lo sucedió, lo lleva a alejarse de la consideración de un orden si no perfecto, al menos infalible, para acercarse a las suposiciones gnósticas (a las que dedicó varias conferencias), que consideran al cosmos como «una temeraria o malvada creación de demiurgos imperfectos» o, como confiara a un periodista, «la obra de un dios menor y viejo, algo chambón, que no acierta a dar con los elementos justos». La síntesis más perfecta de este nuevo enfoque está expresada en «El Golem», seguramente una de las cumbres de la literatura en español, fechado en 1958.

El alarmante paralelismo que traza entre el modesto demiurgo y el mayor (el que lo ha engendrado a él) queda desnudo en toda su gravedad en las últimas y magistrales estrofas:

«En la hora de la angustia y la luz vaga,
en su Golem los ojos detenía,
¿quién nos dirá las cosas que sentía,
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Dios es pues a lo sumo un artesano que no puede modificar la suerte de sus defectuosas criaturas ni privarlas de su sufrimiento. El hombre es un muñeco torpe que ni siquiera puede comunicarse (se nos dice que «no aprendió a hablar»), y para colmo capaz de acciones tan irresponsables como su creador.

Consideraciones aparte merece la figura de Jesús a la que, como su colega Juan Carlos Onetti, Borges observa con más simpatía de la que pudiera esperarse.

Reseñar las partes de su obra donde se lo menciona sería una tarea tan ociosa como complicada. Jesucristo irradia desde los más insospechados ángulos de los relatos y los poemas como un testigo compasivo pero impotente de la tragedia humana.

El cuento «Tres versiones de Judas», escrito con un lenguaje trabajado hasta la exasperación, es toda una vasta meditación sobre su figura a la luz de la personalidad de quien lo entregara. Utilizando

su conocido recurso de realizar la crítica de un libro inexistente, el autor sigue la curiosa evolución de los razonamientos de un imaginario heresiarca de nuestro siglo. En ellos Judas aparece en principio como una suerte de contracara imprescindible para la configuración del «hecho más precioso de la historia de la Humanidad», que no hubiera sido posible de no mediar su actitud.

De esta primera aproximación, que realza de por sí la figura del traidor por antonomasia, se pasa a una segunda, mucho más audaz, en la que el discípulo no solo es ya una piedra fundamental en el vasto edificio del Evangelio, sino también el más lúcido entre quienes rodean al Salvador, el único que ha comprendido la necesidad de la hora y la asume cometiendo el más atroz de los pecados como una deliberada y grandiosa prueba de ascetismo. La revelación final, con ser tremenda, no es menos consecuente con el orden de motivaciones que el autor ha ido urdiendo: para poner en marcha el mecanismo de la Redención, compartiendo los sufrimientos y pecados de la Humanidad, el Verbo se hizo hombre, pero hombre hasta la infamia, la reprobación y el abismo.

«Para salvarnos pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un ínfimo destino: fue Judas».

Este cuento es sin duda el más claro ejemplo de la constante preocupación de Borges por la esencia última del Hijo del Hombre, y de la apasionada libertad con que enfocó el tema.

Del tratamiento y muy especialmente de la conclusión, así como de algunos poemas, emerge una consideración trágica de Jesús, que aparece como un actor obviamente primordial, pero también como un ser distanciado que en definitiva no puede, aunque quiera, aliviar los sufrimientos de los hombres.

De ahí el tono «existencial» del espléndido «Fragmentos de un Evangelio Apócrifo», en el que un casi cínico Maestro dice frases que son la negación absoluta del Sermón de la Montaña tales como:

«Desdichado el pobre de espíritu,

porque bajo la tierra será lo que ahora es en tierra». «Desdichado el que llora, porque ya tiene el hábito miserable del llanto».

O bien el siguiente dictamen, absolutamente escéptico:
«Bienaventurados los que no tienen hambre de justicia
porque saben que nuestra suerte, adversa o piadosa,
es obra del azar, que es inescrutable».

Todo el poema, un fiel resumen de la filosofía borgeana de la «desdicha», está empapado de una radical desesperanza, como si ese verbo hecho carne que ha venido a salvarnos no tuviese otro instrumento que el sarcasmo para remover la conciencia humana frente a un Dios que es todo, pero que nos ha abandonado a nuestro albedrío en un mundo infame.

Su Cristo no dice: «Te juzgaré por lo que hagas a tu hermano», ni que «la verdad os hará libres».

Su Cristo no expulsa a latigazos a los mercaderes que infectan el Templo y esta deliberada omisión (nada es azar) suena a complicidad más que a negligencia o decadentismo.

Borges, pese a su burlón agnosticismo, realizó pues una reflexión cristiana de notable hondura. Remitimos al lector a «Tres versiones de Judas», «Fragmentos de un Evangelio Apócrifo», «Juan, I.14», «Mateo XXV, 30» y decenas de textos que se inician en 1926 y culminan en *Los Conjurados*.

Pero hay más aparentes asimetrías, porque Borges, y aquí seguramente alguien puede escandalizarse, es para nosotros el mayor poeta nacionalista desde José Hernández e Hilario Ascasubi.

Nuevamente remitimos al lector a las pruebas: «El General Quiroga va en coche al muere», «Los Gauchos», «Oda escrita en 1966», «Calle con almacén rosado», «Fundación mítica de Buenos Aires», «Isidoro Acevedo», «Llaneza», «Celebración de la Patria», y otros.

Se nos recordará que Borges fue agnóstico y enemigo declarado de todo aquello que siquiera oliese lejanamente a lo nacional.

Podríamos en respuesta ensayar una reflexión acerca de lo que la Iglesia ha significado en la Argentina y del daño que los nacionalistas argentinos («autoproclamados raza inferior», al decir festivo de Wilson Ferreira, el último de nuestros grandes caudillos) han inferido a su patria invocando los grandes hombres.

Ello no es necesario por cuanto el mismo autor aclaró que:

«Isaac Luria declara que la Eterna Escritura
tiene tantos sentidos como lectores.
Cada versión es verdadera y ha sido prefijada
por quien es el Lector, el Libro y la Lectura».

Cada uno de nosotros puede tomar de sus textos -como por ejemplo la espléndida «Oda» fechada en 1966 (un año siniestro) lo mejor de su esencia y prescindir de la circunstancia de su creación, o mejor aún (como aconsejaba Vaz Ferreira), olvidar al autor.

Desafiamos a los nacionalistas uruguayos a que recorran sin emoción aún los textos dedicados a notorios unitarios como «Isidoro Acevedo», «Página para el Coronel Suárez, vencedor en Junín» (imponente reflexión sobre el exilio y la dictadura), o el justamente célebre «Poema Conjetural», dedicado a Francisco Narciso de Laprida.

Si aceptamos, pues, a un Borges cristiano y nacionalista (aunque se pasó la vida pregonando lo contrario), podremos pensar también en él como la antítesis del intelectual porteño, poseedor de un prodigioso sentido del humor.

No perteneció al «Bloomsbury» argentino que se nucleó en torno a la revista *Sur* y en donde estuvieron figuras como Victoria y Silvina Ocampo, Eduardo Mallea, H. Murena. No tuvo, pues, que ver con las sucesivas camadas que incluyen a figuras insufribles por lo pomposas o frívolas, y que suelen merodear por nuestros balnearios. Fue precisamente con Bioy Casares - otro gran escritor fugitivo de la vacua intelectualidad de Buenos Aires - que escribió la notable saga cómico-policia de Bustos Domecq e Isidro Parodi, en donde desmitificó ácidamente, todos los tics de las clases altas e intelectuales de «la ciudad junto al río inmóvil». A veces llevó su aburrimiento al terreno

de los hechos: Abelardo Castillo recuerda la deliberda y sonora hilaridad con la que interrumpió el discurso de la Presidente de las Damas de Caridad de la ciudad de Córdoba, que se desarrollaba en presencia del Cardenal Primatesta, aquel filántropo que dividía su tiempo entre la oración, la corte de los poderosos y la visita a los campos de concentración.

Según Tomás Eloy Martínez, fue Perón quien sostuvo - ejemplificando con San Martín, Rosas y él mismo, desterrado finalmente a la Argentina - que el exilio es una de las formas más genuinas de la argentinidad.

Perdido en una América que nunca terminó de entender pero a la que secretamente amaba, Borges fue resumen y culminación del pensamiento de su país y de sus contradicciones; no en vano fue Director de la Biblioteca Nacional después que el francés Groussac, el traidor Mármol y el filofalangista Martínez Zuviría.

Pero trascendió en él la fuerza de la tierra («los griegos invocan a la musa, los hebreos al Espíritu Santo» repetía refiriéndose al milagro del arte), y los estudiantes del futuro se emocionarán leyendo «La lluvia» o «El Sur», sin acordarse de tantos reportajes donde periodistas jugaron malas pasadas.

También nos legó el horror a las «prodigiosas simetrías», a «las minuciosas ilusiones de un mundo ordenado» con que los hombres han buscado y de la que no han obtenido más que dictaduras y sufrimiento.

Su reflexión fue la del inabarcable protagonista de «Los Justos», o sea el hombre que no pretende tener razón, o se empeña en vindicar el mal que le han hecho. Su plan - qué palabra para Umberto Eco - fue el de *Los Conjurados*.

En el centro de Europa están conspirando (...)

Se trata de hombres de diversas estirpes y que profesan diversas religiones (...)

Han tomado la extraña decisión de ser razonables.

Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades.

En los años 30, 60 y 70 el mundo padeció el imperio de las utopías que Borges denuncia y que, por otra parte, podemos tomar como distintas formulaciones -así se llamen nazismo, neomarxismo o neoliberalismo- de la misma «búsqueda de lo absoluto» de espíritus necesitados de «orden».

Paradójicamente, nadie mejor que ese ferviente antinazi comprendió el estado espiritual que permitió el florecimiento de la aberración nacional socialista.

Dice el protagonista del «Deutsches Requiem»: «Hacia 1927 entraron en mi vida Nietzsche y Spengler...». «En 1929 entré en el Partido...». «Poco diré de mis años de aprendizaje. Fueron más duros para mí que para muchos otros, ya que a pesar de no carecer de valor, me falta toda vocación de violencia. Comprendí sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o el Cristianismo, exigía hombres nuevos. Individualmente, mis camaradas me eran odiosos, en vano procuré razonar que para el alto fin que nos congregaba no éramos individuos...». «El 7 de febrero de 1941 fui nombrado subdirector del campo de concentración de Tarnowicz. El ejercicio de ese cargo no me fue grato, pero no pequé nunca de negligencia. El cobarde se prueba entre las espadas, el piadoso, el misericordioso, busca el examen de las cárceles y del dolor ajeno. El nazismo intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del *hombre viejo* (atención!), que está viciado, para vestir el nuevo».

Atengámonos a esta frase. En 1968 y después, muchedumbres de jóvenes, que creían ser antifacistas, iban a dar sus vidas y afectar severamente a sus países buscando otro «hombre nuevo» que ahora era neomarxista.

En el «Deutsches Requiem», Borges desmenuza con preciso bisturí una de las simetrías más monstruosas que ha padecido la Humanidad, no anatemizándolas desde sus aberraciones más desta-

cadassino explicando cómo fue posible desde el punto de vista de un hombre que debió ser su enemigo y fue su instrumento. Al principio del cuento, precisamente, el narrador declara: «quienes sepan oírme comprenderán la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán en breve triviales. Mañana moriré pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir». ¿Apolítico Borges? Otra falsa simetría.

Carlos Luppi

Noemí ULLA

Bioy Casares en el juego de Tlön

Desde el punto de vista retórico, la figura cuyo nombre reproduce como en espejo la construcción del signo *equis*, derivado de la letra *ji*, es el quiasmo. Siempre temeroso de los espejos, y al mismo tiempo atraído fatalmente por ellos, Borges no puede impedir el grato estremecimiento de jugar con la imagen de Bioy, amigo real, al presentarlo como a través de un espejo, en una especie de quiasmo donde un espejo, precisamente, prepara la escena inicial del descubrimiento de Uqbar, y donde Bioy real y Bioy de la ficción parecen condensarse y duplicarse al mismo tiempo.

Leo en el fundamental y suscitador estudio sobre Borges que ha escrito Lisa Block de Behar, la puntualización de la presencia de «los quiasmos superpuestos del universo de Borges: la construcción en *equis*, la imagen en el espejo como enigma y consigna de la identidad, la inversión del doble o las paradojas de una *identificación* que tanto distingue como define». ¹

También en Tlön Borges «refleja» la imagen de ambos, Borges y Bioy, en tiempos en que los une, además de una estrecha amistad, una colaboración constante: son voces que se reiteran en el texto, «descubrimos», «leímos», índices de un sujeto plural o de un yo social. Diversas coincidencias literarias y biográficas son posibles de observar hacia el año del cuento: la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) realizada por los tres amigos, Borges, Silvina Ocampo y Bioy, primera selección que se hace sobre el tema en la Argentina; la publicación de *La invención de Morel*; el casamiento de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. También en colaboración, al año siguiente, los tres escritores presentan la *Antología poética argentina* (1941). «Estuvo siempre este libro -el primero en su género en que colaboramos con Borges- muy mezclado a

nuestra vida», afirma Bioy en el prólogo a la edición de 1965 de la *Antología de la literatura fantástica*.

En la ficción de Borges, evocando una frase de uno de los heresiarcas de Uqbar, el personaje Bioy hace referencia al inquietante espejo y al carácter abominable de los espejos y de la cópula, por el don maléfico de multiplicar el número de los hombres. Ajeno al horror de los espejos, Bioy se transforma en Tlön, quizás por un juego de humor, precisamente en su antítesis. Pero más allá del inquietante espejo borgeano, encontramos también los espejos de Bioy, deslumbrantes, promisorios, encantados, nada temibles y totalmente abiertos a una fantasía que ya en la niñez propiciaba al escritor: «Estaba de paso en el campo, en un corredor, y se veía un espejo. Me preocupan los espejos, siempre he pensado en ellos de un modo totalmente distinto al de Borges. La frase no puede ser más contraria a lo que yo siento, yo nunca hubiera dicho 'los espejos me horripilan, porque como la cópula, reproducen seres'. El espejo siempre me fascinó, otro tanto, la cópula. Cuando era chico, mi madre tenía un cuarto de vestir - en esa época las mujeres solían tener un cuarto de vestir - y allí había un espejo alto, de tres faces, de estilo veneciano, con rosas pequeñas de madera en los bordes; el espejo se abría y yo veía el cuarto reflejado ahí diez mil veces. Ese espejo fue siempre como un estímulo para mi imaginación. ¿Cómo conseguir esa fascinación cuando uno escribe? ¿Cómo eso que yo veía 'no existía'? ¿Existían o no existían esos diez mil cuartos que yo estaba viendo? Fue una de las primeras cosas que despertó en mí el deseo de pensar en cosas sobrenaturales, porque ahí veía una que me parecía sobrenatural porque no estaba allí, no podía entrar en esos diez mil cuartos que mis ojos veían.² Opuesta, como observé, a su propia imagen en la ficción de Borges, las palabras de Bioy se relacionan con la idea que fue generando *La invención de Morel* (1940).

Horripilante o placentera, la presencia del espejo acompaña sin embargo los vastos espacios de los dos escritores, como también los evocados por Silvina Ocampo:

Un corredor me guiaba hasta el espejo
ceremonioso de tu puerta. Allí
estabas repetida. [...]

En tu ávida, nocturna ausencia nada
prometía tu vuelta, ni ese mágico
espejo que esperaba el esplendor
de tus imágenes...

(«El espejo»)³

o por Enrique Banchs en el soneto incluido por Bioy, Borges y Silvina Ocampo en la *Antología poética argentina*:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.⁴

Seguramente los espejos componen el imaginario del artista en un tiempo que les es común. Especialmente conmovidos por la realidad y sus reflejos, la realidad y su apariencia, la figura y su doble, los escritores registran esa presencia. El espejo de Borges podría ser el de Magritte, o el de Max Ernst, en tanto que el de Bioy recuerda más los espejos de Renoir o de Degas.

No es mi intención sostener un paralelo entre los dos escritores, confrontaciones impertinentes diría Bustos Domecq,⁵ pero un dato más del personaje de Borges nos guía hacia Bioy, el escritor. El segundo elemento de la frase de uno de los heresiarcas, la «cópula abominable», también es, además de la propia confesión de Bioy, uno de los puntos definitorios de alguien que ha prodigado en cuentos y novelas, diversos discursos amorosos, donde la mujer aparece como objeto de amor y pensamiento, de reflexión y a veces también de burla, pero por sobre todo, de un escritor que ha dedicado uno de sus libros, *Guirnalda con amores*, a las mujeres.

Los doce relatos de los seis libros que componen el volumen de *Guirnalda con amores* tienen el discurso amoroso de la cortesía,

la festividad, muchas veces el de la trivialidad, pero siempre apuntan a burlar las convenciones. El discurso amoroso codificado por la narrativa tradicional y/o folletinesca es ridiculizado de la misma manera que su referente social; cuando el narrador, deliberadamente o no, utiliza uno de sus clisés, de inmediato se desliza la mención humorística que destruye toda sospecha de arrobamiento emocional. Más de una vez, ese enunciado entonces funciona como una enunciación dirigida al lector, a quien el narrador invita a divertirse, a jugar, a compartir la burla:

Detuve el coche y, como en las películas, caímos uno en brazos del otro. No caímos también en el fondo del barranco, porque empuñé a tiempo la palanca del freno. (p. 17)⁶

Así, lo que parecía enunciarse de manera informativa, señalando la semejanza con el cine - semejanza que degrada con comicidad la situación amorosa - es de inmediato connotado como una situación ridícula y próxima al gag cinematográfico. «Todo lo que constituye la picardía -refiere J. Huizinga (citado por Denis de Rougemont⁷ - [...] el desdén por todas las complicaciones sociales del amor, la indulgencia hacia las mentiras y los egoísmos de la vida sexual, la visión de un goce infinito, no hace sino dar satisfacción a la necesidad humana de sustituir la realidad por el sueño de una vida más feliz».

El diálogo de los amantes suele aparecer en *Guirnalda con amores* también desmitificado y la situación amorosa galante cae en la mayor de las irreverencias con el objeto de amor:

Sacó el pañuelo de mi bolsillo y me limpió los labios.

-Ahora ¿qué hago? -preguntó, mostrando las manchas rojas del pañuelo.

-Lo tiras - contesté.

(«Encrucijada», p. 19)

Mildred («Una aventura») comparte con Margarita («Todas las mujeres son iguales») el mismo código femenino, el modelo de mujer burguesa que sigue al marido ocupado también de ordenarle el mundo y la economía, que ella, como Mildred, desconoce y desba-

rata, o como Margarita, respeta. La frivolidad reúne en Margarita todos los saberes y vulgarismos que una mujer de su clase tiene ante el hombre a quien no considera más que como objeto de estabilidad, de tal modo que lo frívolo total es aparente en ella, o en todo caso su frivolidad está codificada. Cuando el narrador - protagonista critica el sobrenombre que Margarita ha puesto a su marido, ésta responde:

Pero es un hombre como queremos para la casa las mujeres, no está en la pavana, como tú; no es un frívolo. Tiene los dos pies firmemente enterrados en el piso y piensa en problemas de su casa, de su familia, de mi dinero. Es un burgués. Cuentas con él [...] tiene pelo y no tiene barriga; pero corresponde al tipo.

(«Todas las mujeres son iguales», p. 69).

El narrador satiriza el discurso femenino de la ansiada seguridad revelando su disolución, ya que elpreciado burgués se apresta a llevar a Margarita a un asilo de alienados, para quedarse con su herencia. Así el código de su clase se cierra en el círculo de los mismos comportamientos.

El narrador suele intervenir con connotaciones ideológicas después de dirigirse al lector en forma directa y a partir de los amores de Verónica, viuda joven que cuenta el episodio con el hijo adolescente de una amiga lejana:

Confío que el episodio no sugiera al lector cínicas reflexiones contra las mujeres. Pretender que una persona que enviuda a los veintisiete años, después de haber sido feliz en el matrimonio, quede sola para el resto de su vida, me parece ilógico.

(«Todos los hombres son iguales», p. 56)

El juego del amor, el carácter festivo que pueden tener las relaciones amorosas es el imperativo de los cuentos «Encrucijada», «Una aventura», «Todos los hombres son iguales», «Todas las mujeres son iguales». El paso del tiempo en «Los regresos» y la muerte en «Reverdecer» disuelven la cortesía del discurso amoroso: a éste se le impone un saber de dolor. «Reverdecer» es un cuento que

aborda un sentimiento casi extraño en la literatura, como la posibilidad de compartir el mismo amor, el sentimiento como algo social, ya que el viudo de Emilia, protagonista lejano, encuentra en su rival Araújo, un verdadero compañero. Esto aísla el cuento del conjunto, ya que al mismo tiempo carece del tono burlesco que predomina en la serie de volumen, que por palabras del mismo autor, fue iniciado en Punta del Este: «*Guirnalda (con amores)* empezó un día en Punta del Este. Era el otoño y Punta del Este estaba vacía completamente; estaba entre los pinos y de pronto tuve como una especie de remordimiento. Me pareció que toda mi obra era falsa, que todo el tiempo había estado escribiendo sobre cosas que no sabía, como la literatura fantástica [...] me pareció que un escritor no podía pasarse la vida escribiendo sobre cosas que no entiende, y que yo tenía que escribir sobre aquello que estaba más cerca de mí, en lo que pensaba continuamente y que conocía un poco más, que eran las mujeres, sus amores. Entonces escribí este libro» (Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación*, p. 77). La confesión del escritor revela también la puesta en crisis de su poética en esos años de su vida, en que por lo demás, lo hace explícito el carácter misceláneo de *Guirnalda con amores*.

Venerado por Borges y Bioy, Uruguay es el país vecino y un amor compartido que se disemina en la obra de ambos, siempre con igual constancia. Cuando hablamos sobre «Planes para una fuga al Carmelo» (*Historias desafortadas*) y observé cómo el Uruguay aparece en ese cuento como un lugar muy agradable, Bioy afirma: «Bueno, el amor de uno se manifiesta aunque uno no lo diga. Tengo un gran cariño por el Uruguay, y en el cuento el Uruguay ha juntado un equipo de médicos contrario al Equipo del Calostro, que mata a la gente» (Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación*, p. 95).

También el espejo de Tlön muestra a los amigos especialmente dedicados a resolver sus cuestionamientos del lenguaje. Ni en el diálogo ni en el discurso referido de *Guirnalda con amores* aparece el voseo rioplatense, hay seguridad en uso del tuteo. Esta particularidad y su abandono en obras posteriores nos revelan otro tipo de

ruptura en la poética. En *La Furia* (1959) de Silvina Ocampo - de igual fecha que *Guirnalda con amores* - encontramos cuentos en que se utiliza el voseo y otros donde predomina el tuteo, lo que también evidencia las vacilaciones que los escritores rioplatenses tenían respecto del tipo de modalidad que debían o podían usar. Cuando pregunté a Bioy sobre sus reflexiones, las de Borges y las de Silvina Ocampo respecto del idioma que usarían, me respondió con toda claridad: «(...) era como si hubiéramos tenido pudor de ponernos por escrito, hasta que llegamos a sentir que era indispensable. Me acuerdo que al principio fue como una especie de revolución usar el voseo, solamente se escribía así si se trataba de un sainete o un tango. Se pensaba que no se podía escribir así de manera culta. Era una cosa absurda, pero se sentía así» (*Aventuras de la imaginación*), p. 71/72.

Cuando en nuestro libro hacemos referencia a los cambios efectuados en la escritura de Bioy y en la escritura de Borges desde *La trama celeste* (1948) y *El Aleph* (1949) casi coetáneos, a *El informe de Brodie* (1970) o *El sueño de los héroes* (1950) más acentuadamente, se advierte aquel anhelo de sencillez de la que tanto escribieron y hablaron ambos. Alcanzar una «prosa conversada» como la de sus mayores, era entonces el deseo explícito de Borges en *El idioma de los argentinos* (1928), una prosa como la de Sarmiento, Mansilla, Eduardo Wilde o Esteban Echeverría, con las pausas de la respiración y el cuerpo de la voz -lo que Roland Barthes designó luego «la escritura en alta voz»⁸ - y que aparecería en el primer cuento suyo «Hombre de la esquina rosada», dedicado a Enrique Amorim y publicado en el suplemento del diario *Crítica* con el nombre de «Hombre de las orillas» y con el seudónimo de F. Burgos, el 16 de setiembre de 1933, junto a «Villa desocupación» de Enrique Amorim. Tras siete años de diversas reescrituras, confiesa Borges en 1974⁹, consigue una entonación semejante a la del habla, aquella ilusión de la narrativa oral que había dado Gogol en *El capote* y que su crítico Boris Eichenbaum observó en un clásico estudio de 1918.

En el texto de Borges la ilusión de la narrativa oral la dan el léxico, la sintaxis coloquial, el artificio del monólogo, y la cadencia

de la voz. «En mi corta experiencia de narrador - dice Borges en "Aspectos de la literatura gauchesca", conferencia dictada en Montevideo en 1950 - he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino». El conocimiento del poder de la entonación del personaje, es lo que más tarde practican Bioy y Borges en las *Crónicas de Bustos Domecq*. Muchos años más tarde, también la ceguera fue imponiendo a Borges el dictado de los textos, y modificó su lugar de escritor por el de orador íntimo o de relator oral. *Siete noches* (1980) reúne conferencias que transforman la erudición de Borges en la conversada sabiduría de los años ochenta. La sintaxis locutiva, cuidadosamente alejada del barroco - como lo llamó él mismo- fue motivo de reflexiones entre ambos, Borges y Bioy, en los tiempos de Tlön. «Yo era partidario de los autores más lisos y él, más bien de los ornados, y poco a poco me iba aceptando -cuenta Bioy en *Aventuras de la imaginación*, p. 104. El tomaba a Thomas Browne como el autor predilecto y a mí me parecía atractivo, pero extravagante; pensaba que la mejor literatura no era esa».

Así en ambos escritores fue cambiando el discurso literario. Los diálogos de los cuentos de *Historias desafortunadas* de Bioy Casares se relacionan con la novela anterior *La aventura de un fotógrafo en La Plata* y tienen un acento más porteño en los verbos, en el voseo; aquellos verbos que Bioy desdenaba en *La trama celeste* se han incorporado ya en esos dos libros. Curiosamente, y como en muchos narradores de los años sesenta, más jóvenes que Bioy entonces, escritores aún de un solo libro en ese tiempo, Beatriz Guido, Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher, el maestro de todos fue Hemingway, el de *Adiós a las armas*, también precisa Bioy. En él Bioy consideró la posibilidad del diálogo en la narración, contrariamente a lo que creía antes, que el diálogo era una facilidad para el escritor, pero no para el lector. El lector, el gran homenajeado, será siempre para Bioy el centro del interés de la ficción que escribe. Y por serlo, los dos amigos, Bioy y Borges, inician hacia los años de Tlön, seguramente desconociendo las teorías del formalismo ruso sobre la

parodia, las futuras de Bajtín y Julia Kristeva, el ejercicio de la parodia.

Para Bioy el lector es alguien a quien no hay que olvidar, es quizás el único receptor de su narrativa. Cuando Borges y Bioy publicaron bajo el nombre de Bustos Domecq (1942) los ya famosos cuentos, tuvieron ambos muy en cuenta al lector implícito que con la ironía y el humor participaría en forma activa de la lectura que ellos invitaban a hacer. Para el archilector - la designación es de Michael Riffaterre - habría un mensaje muy nítido: advertir, descubrir la ridiculez, los excesos de un lenguaje afectado y artificioso, de floripondio, que Borges parodió en Carlos Argentino Daneri («El Aleph»), exhibiendo al mal discípulo de Leopoldo Lugones. Borges y Bioy Casares comparten entonces la necesidad de escribir una narrativa que se distinga por la llaneza de la conversación, y no otro objetivo tiene la parodia en ellos, sino ridiculizar la solemnidad, y la estupidez.

Parodiar, para Bioy y para Borges, es iniciar la escritura que intenta recuperar en la voz de la narración las entonaciones de diferentes grupos sociales porteños, de escritores ya consagrados, de clisés del idioma, de retóricas fuera de uso. Al caracterizar las particularidades del habla rioplatense en distintas clases sociales o estratos de la cultura, con ironía, con humor, contribuyen a diseñar también, el perfil lingüístico social, las diferencias diastráticas o las desigualdades entre los estratos socio-culturales de Buenos Aires, y todo esto, como lo ha señalado María Luisa Bastos, «sin representar»¹⁰.

Los jóvenes que hacia 1970 comienzan a escribir y publicar durante la última dictadura, sentirán los efectos de ese más allá del espejo de Tlön. Consideran proyecto autoritario la estética del realismo en sus formas de testimonio o de crónica, porque esa estética que reprime la actividad imaginativa, y la escritura de la parodia los convierte en «vanguardistas», término que hacía reír a Borges, al asociarlo también con la milicia. Retomando los caminos de Bioy y de Borges, poetas y novelistas hacen del anacronismo y de

la hipérbole su mayor articulación narrativa, como César Aira con *Ema, la cautiva*, novela donde la parodia es casi un pretexto para escribir la novela, un lugar literario totalmente trabajado por los intertextos que la pampa y su paisaje tenían en la tradición. Texto donde no hay casi transgresión, ya que de acuerdo con las observaciones de Linda Hutcheon¹¹ sobre la teoría de la parodia, el intertexto se vuelve de esta manera una transgresión autorizada.

En cambio, también dentro de la narrativa Angélica Gorodischer retoma de Bioy y de Borges no la parodia en su intertextualidad, sino que imprime a sus diálogos el hábito de trazar perfiles lingüísticos, pero con la entonación del Sur de su provincia, Rosario de Santa Fe, y abunda en *Trafalgar* (1979) en italianos que reflejan a la ciudad de fuerte inmigración italiana. Así, los verdaderos efectos de la parodia de Bustos Domecq están en *Trafalgar* en la recuperación de una escritura que intenta dar con la voz del personaje.

Para Bioy, para Borges y también para Silvina Ocampo, el doble es un motivo de la construcción fantástica. «Contemplado durante largo tiempo, hechiza y petrifica. Cargado de imprecaciones, ciega y envenena. Encantado por un nigromante, da paso a los espectros, igual que asegura a Cocteau la entrada en el mundo de lo prohibido», «Eludiendo la unidad, todo será doblado en el espejo», leemos en Jean Paris¹². Diana, la protagonista de *Dormir al sol* de Bioy, vive los deseos de otra mujer que va poseyendo su pasado como una suerte de doble; otro tanto ocurre en el cuento de Silvina Ocampo «La casa de azúcar», donde Cristina lleva una vida de dobles deseos, poseída por Violeta. En la obra de Borges los dobles se prodigan en cuentos y poemas, con la consiguiente búsqueda y análisis de críticos e investigadores. Las lecturas y la historia compartida, el juego con la ambivalencia de los sentimientos, resuelven la intertextualidad de la obra de estos escritores, que dialoga más de una vez a pesar de la diferencia de sus textos. Idénticas y hermosas, las dos Danielas son en «Máscaras venecianas» (*Historias desafortunadas*) de Bioy Casares, el producto donde la biología y el artificio se unen a través de los «llamados hijos carbónicos, o clones, o dobles» que procuran a su

vez el cumplimiento de un deseo maravilloso: recuperar la juventud y con ella, la ilusión de amar en la semejanza, al mismo ser. Recordamos con Sylvia Molloy¹³ que en la narrativa de Borges, y agrego yo, en la de Bioy Casares y Silvina Ocampo, el recurso de los dobles no se estatiza en el cumplimiento de la organización básica de los contrastes ni en la convención binaria de los opuestos.

Un testimonio por demás interesante sobre la idea de texto y autor de Bioy cuando se refiere a la preparación de la *Antología de la literatura fantástica*: «De algunos textos -elegíamos por textos- nunca pudimos saber quiénes eran sus autores, como un señor I.A. Ireland o George Loring Frost. Como Inglaterra estaba en guerra, era muy difícil comunicarse, entonces hacíamos este tipo de bromas, les atribuíamos libros de autores argentinos, y los disimulábamos traduciendo al inglés o cambiando un poco las cosas. Por ejemplo *Viaje olvidado* de Silvina (Ocampo) se convierte en *The Unremembered Traveller*, el *Reloj de sol* de Alfonso Reyes en *The Sundial*, *Fervor de Buenos Aires* en *Love of London*, *La rosa infinita* de Mastronardi (Carlos) en *The Unending Rose*». (*Aventuras de la imaginación*, p. 141/142). Y por el camino de este juego de dobles, llegamos a la disolución del autor o su reemplazo por un autor anónimo, apócrifo, como recuerda por otra parte el texto de Tlön, evocando los propios hábitos literarios de ambos autores.

El espejo de Tlön, que me trajo hasta Salto, ha permitido que pudiera asomarme a algunas imágenes, proyectos y sueños que Bioy Casares y Borges fueron haciendo realidad. Sus textos, en los que la literatura rioplatense ya se reconoce, pertenecen al mismo tiempo y sin ninguna duda, a la literatura universal.

Noemí Ulla

- ¹ Lisa Block de Behar, *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, p. 167.
- ² Noemí Ulla, *Aventuras de la imaginación -de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares-*, conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990, p. 76.
- ³ Silvina Ocampo, «La continuación» y otras páginas, *Antología, Selección y prólogo por Noemí Ulla*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 17.
- ⁴ Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941, p. 59.
- ⁵ «Una tarde con Ramón Bonavena», en Jorge Luis Borges-Adolfo Bioy Casares, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 28.
- ⁶ «Encrucijada», en Adolfo Bioy Casares, *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, Emecé, 1959.
- ⁷ J. Huizinga (*El otoño de la Edad Media*), citado por Denis de Rougemont en *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1986, p. 192.
- ⁸ Roland Barthes, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 84.
- ⁹ Jorge Luis Borges, «Las memorias de Borges», Buenos Aires, diario *La Opinión*, 17/9/74.
- ¹⁰ María Luisa Bastos, «Habla popular/Discurso unificador: El sueño de los héroes, de Adolfo Bioy Casares», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N° 125, Oct.-Dic. 1983, p. 753/766.
- ¹¹ Linda Hutcheon, *A Theory of parody, The teachings of twentieth-century art forms*, New York and London, Methuen, 1985.
- ¹² Jean Paris, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967, p. 295 y 294.
- ¹³ Sylvia Molloy, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 75/101.

Leonardo GARET

Dos problemas para Don Adolfo Bioy Casares

Señor Don Adolfo Bioy Casares, autoridades nacionales, autoridades de la enseñanza, amigos:

En primer lugar corresponde destacar el hecho que estamos en la casa de Amorim, «Las Nubes», y que la comenzó en 1929 y la terminó de imprimir - el término es válido porque todo en Amorim se remite a libros - en 1931, y que vivió en ella hasta que vivió su muerte, en 1960.

Borges estuvo muchas veces, no sé precisar cuantas, en esta casa; es la primera vez que Adolfo Bioy Casares se encuentra en ella. Mucha fuerza debe haber tenido el brujo Taboada, de *El sueño de los héroes*, para que hoy tengamos el honor de tenerlo entre nosotros.

Este comienzo por los carriles de la ficción, indica la orientación que tendrán mis palabras -creo que solo con el escudo de la ficción puedo atreverme a hablar de Bioy Casares, delante de Bioy Casares. Me protege el recuerdo que en la ficción todo es posible y que solo ella puede contener todos los errores.

Para unir estos tres nombres, Borges, Bioy Casares y Amorim, podría haber recurrido, en primera instancia, a una encrucijada de la historia literaria que los presenta a Bioy Casares y Enrique Amorim en una común reacción ante la omisión que soportó *El jardín de los senderos que se bifurcan*, en 1941, cuando no se le otorgó el premio nacional de literatura. En 1942, la revista *Sur* publica su ya legendario número de desagravio a Borges; a él pertenecen estas palabras de Adolfo Bioy Casares: «El voto de Mallea y estas notas que publica *Sur*, advertirán a la posteridad que la Argentina de 1942, no era un desierto poblado de la Comisión Nacional de Cultura». Dos años

después, en 1944, Enrique Amorim promueve en la S.A.D.E. el otorgamiento del Gran Premio de Honor y teniendo presente aquella injusticia, se lo conceden a Borges. Pero, tal como termino de decir, los une solamente la historia oficial de los aledaños de la literatura que, bien se sabe, nunca explica el meollo de la creación.

Vuelvo, pues, al marco de la ficción. Así como «existió» aquella reunión en una quinta donde Bioy Casares le dijo a Borges: «Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres», así también en otra quinta Bioy Casares le pudo haber dicho: «El sueño puede detener el tiempo», o bien: «La fuerza de un deseo puede detener el tiempo», inevitablemente Borges le tendría que haber preguntado, «cuál es el origen de esa memorable sentencia». Bioy Casares sin poder recurrir a la Enciclopedia Británica, tendría que volver al día siguiente con el libro de Enrique Amorim *El paisano Aguilar*, y haber leído el fragmento cuando «el personaje Malvina se reencuentra con su madre Juliana que, al poco tiempo de vivir juntas muere. Malvina le pide a Dios un milagro: que retorne atrás el tiempo porque son pocos los que saben «y ni eya ni yo diremos a naides que se cumplió un milagro, paque no se lo pidan otros. Los diez o doce que saben su muerte son poquitos y usted podrá hacerlos olvidar». ... «Y la volvió a ver, a su lado. Veíala reír, jugar con los cachorros, darle de comer a los pájaros». ... «Cuando despertó de su primer sueño de huérfana, había recuperado fuerzas para llorar». (Leo cita transcripta en mi libro, *La pasión creadora de Enrique Amorim*, Ed. Asociados, Montevideo 1990). Este episodio es, nada menos, la idea completa de «El milagro secreto», uno de los mejores cuentos de Jorge Luis Borges, fechado en 1943, e incluido en «Artificios», en 1944. Y Borges, tan inclinado a reconocer influencias reales o apócrifas, nunca mencionó esta conversación, o mejor, este texto de Amorim, que conocía bien ya en 1941 según puede leerse en *La Nación*: «Siempre he huzgado que ‘El paisano Aguilar’ es la mejor de nuestras novelas gauchescas; entiendo que con ‘El caballo y su sombra’ Amorim corona y supera su obra anterior». (Bs. As. 14-IX-1941).

Destaco que ese diálogo de Borges y Bioy Casares, podría haberse dado tal como ahora lo invento, y así se explicaría la no inclusión de Amorim en «El milagro secreto», y como compensación al ocultamiento de fuentes, la aparición de Amorim en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuando poco tiene que hacer Amorim allí, aparte de comprar el objeto pesado.

Además de la encrucijada de unir estos tres nombres, propuse a esta charla un título: «Dos problemas para don Adolfo Bioy Casares», y debo irme aventurando en su planteamiento.

El primero merece una introducción conocida de todos ustedes:

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa,
en las letras de rosa está la rosa,
y todo el Nilo en la palabra Nilo.

Y, hecho de consonantes y vocales,
Habrá un terrible Nombre, que la esencia
Cifre de Dios y que la Omnipotencia
Guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
En el Jardín. La herrumbre del pecado
(Dicen los cabalistas) lo ha borrado
Y las generaciones lo perdieron.

Quería llegar a la palabra «cabalistas», para que ella me guíe a través de este primer problema para Bioy. Todo autor tiene una serie de palabras con las que forma su universo, y «cabalista» puede ser una de las palabras que explica la concepción del Universo de Borges. Y de las que ayuda a ver clara la separación entre su obra y la de Bioy Casares -porque a pesar de todos los paralelos que puedan realizarse, y que nacen antes que nada de la relación amistosa entre ambos autores- creo que debe comenzar por establecerse las distancias que los separan. Ambos parten de una actitud similar ante el

hecho estético. Pero si hubieran vivido en países distintos, la crítica en lugar de buscar las coincidencias se preocuparía un poco más de establecer las diferencias, y se diría: Claro, como Bioy Casares nació en Venezuela o en Colombia, por eso tiene determinadas características que están ausentes en Borges. El caso es que nacieron en el mismo Buenos Aires y yo quiero señalar, sin embargo, un perfil que los aleja irremediabilmente.

Ese universo a que hacía referencia, ese universo intransferible de cada uno de ellos, es, en el caso de Borges, un universo construido por la palabra. Todos los hechos fantásticos en la obra de Borges están contruidos por la palabra, o la fuerza del pensamiento, o de la meditación, lo cual, en esencia es lo mismo. Y como dije cabalista y para retomar esa palabra, debo recordar que en ese libro de Scholem que Borges cita en «El Golem», - también en un docto lugar de ese volumen - se cuenta una anécdota de los judíos polacos, que cuando creaban su golem, le escribían en la frente la palabra *Emed*, que quiere decir verdad. Y cuando el golem se escapaba del control del cabalista que lo había creado, por una capacidad de crecimiento desmesurado, éste le borraba la primera letra, y el golem se desplomaba porque *med*, quiere decir muerte.

Con esta anécdota quiero dejar señalada la importancia de la palabra y de la letra, que muy bien se aplica a la obra de Borges. «El Golem» y «Tlön», son posibles por el poder demiurgo de la palabra, así como el mismo poder se instala en el sueño en «Las ruinas circulares». Pero en «Tlön», que es el cuento que desde ayer nos tiene ocupados, se descubre la riqueza de titulación proverbial de su autor: *Tertius*, como primer acepción en el diccionario latino, es tercero en orden, lo que señala inequívocamente al tercer planeta del Sistema Solar, y a la voluntad de su autor de dejar manifiesto desde el título-nombre el sentido total de su cuento.

Borges crea mediante la palabra o despliega universos, o rarezas del universo, ya cumplidamente acabados: «El Aleph», «La Biblioteca de Babel», «El libro de arena», «El disco». De alguna manera entonces, ese punto desde el que se ven todos los puntos, ese

universo que es una biblioteca, ese libro infinito, ese disco de una sola cara, ¿no pueden ser sino objetos tlonianos? ¿Y toda la obra de Borges pertenecer a Tlön?

Bioy tiene, en cambio, y esta es su respuesta a su *primer problema*, un universo completamente distinto. Para Bioy no existe un mundo que se crea por la palabra, ni tampoco un mundo que está creado. A él le interesa el acto mismo de la creación. Y esto lo diferencia sustancialmente de Borges. Es así que en sus principales obras trata de distintas maneras el proceso de la creación. Pero no es la suya una creación que tiene, como en el caso de Borges, una pátina de intemporalidad. No, es la que se basa en la ciencia y en la técnica, la que responde a preocupaciones y respuestas del hombre contemporáneo. Así en *La invención de Morel*, con estructura sencilla con respecto a *Plan de evasión*, fabrica una compleja maquinaria para interpolar en la realidad la presencia viva de aquellos que habían sido tomados en un sueño y que vivían en una semana eterna, desacomodándose de la realidad, precisamente porque provenían de una semana solamente.

También en *Plan de evasión* es muy ambicioso el enfoque de la creación, lo que justifica, en última instancia, a la novela. Se persigue la creación de un universo de los sentidos a partir del recurso de Pavlov aplicado a los complejos matices de las percepciones. En «Máscaras venecianas» se revela otra faceta de la atención de Bioy al acto creador; nada menos que la clonización. Dentro del planteo de las obras de Bioy que atienden al acto de la creación, me voy a permitir decir que la que considero más lograda -como ya cometí la audacia de hablar de Bioy ante Bioy me animo a decírselo- es el cuento «Los afanes». En «Los afanes», el personaje Heller, realizaba desde sus doce o trece años, experimentos con palomas mensajeras a las que abría el cráneo y colocaba piedras de galena para que pudieran recibir mensajes. Cuando adulto, Heller inventa un atril donde traslada a su perro, significativamente llamado Marconi, y más tarde al precio de su muerte física, se instala también él mismo en el atril. Con la intervención de la técnica se realiza en «Los afanes»

una nueva e impensable creación: la de la vida del pensamiento.

Y el segundo problema que se le presenta a Bioy Casares en el marco de esta ficción, es el del tiempo. Si Borges es el cabalista, el que maneja la palabra, Bioy, en cambio, es el herrero y el alquimista. El alquimista es, en realidad, el que trata de llevar a cabo el proceso de individualización a partir de la lucha por lograr el propio yo. Tal es el elixir buscado, tal es *la obra* perseguida. La trágica grandeza del hombre contemporáneo, radica en replantear la aspiración de los alquimistas de dominar el tiempo. Este creador que parte de la técnica, tiene también necesidad de respuestas frente al tiempo. El alquimista pretende el timón del tiempo en su intervención en los procesos de hierogamia de la naturaleza. En esto se diferencian herreros y alquimistas, el herrero solamente funde los metales en busca de una espada, y el alquimista persigue la obtención del yo y no solo el oro que es su símbolo. Bioy, en este su segundo problema, desafía el tiempo como el alquimista en su sueño. El tiempo desencadena la preocupación de los mundos paralelos en *La trama celeste*; se detiene en forma original en «El perjurio de la nieve», por la repetición empecinada de los hechos. Cuando entra el amor en esa casa en que se vivía hoy como ayer, sobreviene la muerte en inmejorable resolución al planteo.

Muy de otra índole es la lucha contra el tiempo que se libra en *Diario de la guerra del cerdo*. Pero en tren de destacar preferencias personales, elijo *El sueño de los héroes* como la más deslumbradora forma de penetrar los misterios del tiempo. Es la novela que presenta esa vaga sensación de las inminencias, en la que se oye el grito antes que de que el grito ocurra. El personaje, Emilio Gauna, recorre en el paréntesis que es la novela, buscando reencontrar imágenes que se le perdieron, cuando en una noche de juerga empecinada buscó abolir en la sinrazón el mundo de la mediocridad y la monotonía. Pero Emilio Gauna está en una novela que precisamente se llama *El sueño de los héroes*, y a pesar de su apariencia humilde, tranquila y sin ostentaciones, queda expuesto a vertiginosas sugerencias, cuando se toca con la magia de Taboada.

La misma equivalencia, cabalista y alquimista, que atribuimos a Borges y a Bioy, permite seguir extrayendo consecuencias de sus obras: el cabalista, a solas se las ve con las permutaciones de letras, y por eso en los cuentos de Borges no hay amor; o es un vago recuerdo, una añoranza que se pierde cuando se pierde el alpeh, o aparecen las cartas obscenas de Carlos Argentino; o una excepción notoria en «Ulrica». El cabalista no tiene amor, pero el alquimista sí, porque desde que los herreros sabían que cuando «la colada» no se hacía, había que tirarse al horno para que se produjera la hierofanía - sacrificándose solo o en pareja -, esa trágica enseñanza la recogieron los alquimistas, sus más ambiciosos hijos, y no hay cuento de Bioy Casares que no esté atravesado por parejas que buscan la felicidad. Y como hay búsqueda hay lucha y tragedia. Exactamente lo contrario ocurre en Borges, donde no hay lucha y los cuentos finalizan con deliberado tono de intrascendencia, o de fatalista aceptación de la muerte. En Bioy cada fracaso es una tragedia, es el herrero que se tira al horno persiguiendo la colada, aunque no haya muerte, como por ejemplo, en «Máscaras venecianas».

Dejo consignadas estas pautas, de las que se pueden seguir extrayendo consecuencias y relaciones, para seguir entendiendo las obras de estos dos maestros de la narrativa rioplatense. Como paréntesis y porque estamos en «Las nubes» y presididos por «Tlön», quiero destacar una curiosidad: como lo dijo Bioy, nada de lo concerniente a la anécdota de Tlön es verdadero, ni la reunión por la novela, ni la frase, ni el espíritu de la frase que desencadena la búsqueda y el descubrimiento de Tlön; pero, tal como me lo han dicho los familiares de Amorim, hubo un viaje en auto de Borges y Amorim al Brasil, y un accidentado retorno por la creciente del río Tacuarembó.

Y volviendo al comienzo donde decía que Borges imaginaba el mundo creado mediante la palabra, quiero recordar el antecedente más ilustre de este pensamiento, que es, sin duda, el de Zohar, donde se cuenta que Dios creaba el mundo copiando la Torah. Y no muy lejos de estos parámetros andaba Borges, cuando de Tlön se empieza a desprender los objetos.

Quiero terminar mi intervención leyendo a Bioy Casares, como mínimo aporte a su homenaje. Dice en *El sueño de los héroes*, el mago Taboada, cuando se está por morir: «Cuida de Emilio. Yo interrumpí su destino. Trata de que no lo retome. Trata de que no se convierta en el guapo Valerga». Después de un suspiro dijo: «Me gustaría explicarle que hay generosidad en la dicha y egoísmo en la aventura». Me gustaría seguir leyendo *El sueño de los héroes*. Pero solo voy a agradecer a la magia de Taboada, que nos permite tener en Salto a Adolfo Bioy Casares, y vivir uno de los momentos más ricos de la historia de nuestra ciudad. Nada más.

Leonardo Garet

Lisa BLOCK DE BEHAR

La invención de un mundo real

Las revistas populares han divulgado, con perdonable exceso, la zoología y la topografía de Tlön; yo pienso que sus tigres transparentes y sus torres de sangre no merecen, tal vez, la continua atención de todos los hombres.

Jorge Luis Borges : **Ficciones**

-¿...si yo le dijera que están registrados todos sus actos y palabras?

Adolfo Bioy Casares: **La invención de Morel**

Apostaría a que la naturaleza, cada día, desde que el mundo es mundo, está creando millares de sistemas solares, simplemente calcados sobre el nuestro, sobre las cosas y las personas. Sé que agotaría todas las probabilidades sin omitir ninguna. Cuando hubiera jugado todas sus cartas, entonces volvería a lanzarle la cuestión del infinito, y la obligaría a que prosiguiera, es decir a que reprodujera dobles sin fin. No se trata de que yo justifique mi teoría diciendo que, por tratarse de productos tan bellos, sería una lástima no multiplicarlos hasta la saturación. Al contrario, me parece malsano y bárbaro envenenar el espacio con un montón de países fétidos.

Louis-Auguste Blanqui: **La eternidad a través de los astros**

Volvería a recordar la historia de dos estatuas que en un principio estaban juntas. Las había encontrado un escritor uruguayo, Enrique Amorim, en uno de esos corralones donde se acumulan tesoros en desechos procedentes de la demolición de casas y quintas. Era un hermoso par de figuras femeninas. Amorim le regaló una a Silvina Ocampo, la mujer de Adolfo Bioy Casares, quien la colocó, en su casa de Buenos Aires, frente a un espejo donde todavía se refleja. Amorim se quedó con la otra estatua y la emplazó en el jardín de «Las Nubes», al lado de una fuente. Cuando acompañaba a Bioy Casares que entraba por primera vez a «Las Nubes», alguien se nos acercó para entregarle a Bioy una carta de Esther Haedo de Amorim en la que, al darle la bienvenida, le llamaba la atención sobre una estatua de terracota que vería en el jardín de su casa, al borde de esa fuente. Bioy recordaba el episodio, y reconoció inmediatamente la estatua que hacía juego con la suya y que ve tantas veces, duplicada, sobre la chimenea. La sorpresa aumentó el encuentro más allá de lo previsto y dio lugar a otro reencuentro, más remoto, más simbólico. En el *Banquete*, Platón habla de símbolos, de híbridos, de andróginos, de la fractura y fragmentación en dos partes de una obra, de la búsqueda y atracción constantes de las fracciones complementarias dispersas, del reconocimiento - gracias a una pieza de terracota quebrada - de lazos de solidaridad anteriores, de la amistad que restituye la unidad de los fragmentos. Toda celebración procura coincidencias que no son casualidad y da lugar a muchas más que se multiplican por pura coincidencia.

Hace justo cincuenta años Borges publicaba un cuento sobre la existencia de mundos paralelos que, por contacto o por costumbre, terminan penetrando el mundo real, desintegrándolo. Se denomina «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» como el tríptico título del cuento. De la misma manera que suele registrarse la realidad, la existencia de esos mundos también aparecía documentada en bibliografías suficientemente completas, manuales, atlas, versiones literales, representaciones minuciosas que copiaban esa realidad distinta hasta su desvanecimiento.

En la misma fecha, hace cincuenta años, Adolfo Bioy Casares publicaba *La invención de Morel*, la novela donde se inventa una

máquina que produce formas mecánicas de inmortalidad, una imitación perfecta como se ha calificado la novela que la revela. El narrador describe un proyecto que, según explica el propio Morel trataría de «dar perpetua realidad a (su) fantasía sentimental», registrando todos los objetos, personas y acciones por medio de imágenes tan reales que coinciden hasta confundirse con aquello que representan.

Es tal la coincidencia que se podría pensar en una invención que no inventa: conserva. Y es esa conservación - contraria a la invención - que aspira a la permanencia, la que fundamenta el principio de una estética de la desaparición, varias veces contradictoria. Iniciada por medios técnicos destinados a evitar la desaparición, paradójicamente, no hacen más que extenderla. Son varias las contradicciones: Una desaparición por multiplicación, por una parte - sería la primera contradicción; otra, en tanto que conservación mecánica aspira a una conservación total, exacta, que por exacta, revoca. La representación pierde así la dualidad que es su naturaleza. Al confundir representación y objeto representado, ya no representa, deja de ser lo que es, es otra cosa, algo que, a su vez, puede ser representado o, simplemente, no ser.

La escritura narrativa contribuye a revelar esa condición paradójica de los inventos mecánicos. Sin embargo, no era demasiado diferente la conservación que había intentado la escritura en el pasado y a pesar de que con ella se inició la historia, la historia no siempre ha sabido dispensar los datos de esa invención cuyas primeras instancias se disipan entre reyes, dioses y mitos. Desde entonces, antes de que una célebre tradición literaria los perpetuara, las leyendas más antiguas imaginaron en una misma gesta las armas y las letras; con el tiempo, la progresiva invención de los instrumentos técnicos de registro y conservación, mecánicos, electrónicos, cada vez más eficaces, no atenúa la polémica que sigue entablando discrepancias propias de una edad de plomo.

Especialmente, en esta época, cuando todo se registra con tanta facilidad por medio de archivos que, ocupando la mayor parte

del tiempo, ocupan escaso o ningún lugar, el dilema de la desaparición de lo registrado alarma más. Ahora la falta es por exceso; la técnica, por exacta, falla. Frente a la eficacia ambigua del registro, el recuerdo, mecanizado, se pierde. La memoria pasa por pasión, como se dice en otras lenguas: *by heart*, *par coeur*, o no pasa. Por eso, si bien empieza por conservar, el registro tecnológico pronto desanima. Superproduciendo imágenes, cada vez más fieles, las máquinas superan la percepción y suprimen tanto la presencia anterior como presente, solo «Las copias sobreviven, incorruptibles» dice el narrador de *La invención de Morel*. Lo mismo ocurre en Tlön donde «ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre - ni siquiera que es falso».

La dinastía de Morel es copiosa en inventores y descubridores. Como el nombre del personaje es propio, da entrada a varios ajenos; como no tiene significado, habilita varias referencias. Aunque no interesa ahora intentar abarcarlos, hay antecedentes que no corresponde ignorar: con distinta ortografía, un nombre similar designa a «Maurelle» quien descubre en 1781 las «Ellice Islands». (A pesar de que en nota al pie el imprudente editor desmiente datos del narrador, este deja constancia de su sospecha: cree que la isla en la que se ha refugiado se llama Vilings y pertenece al archipiélago de Las Ellice.) Citado varias veces por Borges y por Bioy, el Dr. Moreau, personaje de la novela de H. G. Wells, dueño y señor de la isla, es un antecedente de Morel, tal vez demasiado evidente, que forma parte de esa saga de médicos dedicados a una genética abusiva, una práctica severa, disciplinaria, que las narraciones de Bioy frecuentan.

La asociación con el otro Welles es casi inevitable. Por la misma razón, desde la radio, entre veras y bromas, luego de transmitir «La Cumparsita», Orson Welles se hizo famoso difundiendo otros textos del primer Wells. En 1938, la conocida locución radiofónica que realiza el domingo 30/10/1938, entre las 20 y las 21 hs, desde la Columbia Broadcasting System, de Nueva York, adapta *The War of the Worlds* (1898) y la convierte en una falsa alarma que anunció la inminencia de una invasión verdadera, más de una. Sintomática de

las violencias que ocurrirían en otras tierras, anticipó la invasión germánica que presumimos vencida y fue simultánea de una invasión mediática irreversible insidiosamente vencedora. Ese episodio radial anticipó el éxito de *Citizen Kane*, el film que en 1940, resume la epopeya de un magnate de la prensa que, desde el cine, supo atacarla exaltándola.

Otra vez y en los mismos años, la eficacia de los medios de comunicación y los asedios totalitarios estrechan filas propiciando una destrucción común: la memoria cuestionada por la inflación de las imágenes, formas del desencanto de una modernidad que, habiendo cifrado primero la definición de sus estructuras en las diferencias y contrariando a Saussure, conformó la prioridad de la escritura en la *différance*, - la *diferancia* de Jacques Derrida homofónica en francés resulta algo estridente en español- no ha podido resolver el *diferendo* reformulado por Jean-François Lyotard y ahí queda. Sigue planteado el dilema del siglo: la catástrofe que pretendió ser la «solución final» precipitó el fin de soluciones y esperanzas.

A pesar del registro, los recuerdos se confunden; coincidencias de tiempos, de lugares, de temas y de temores asimilan la percepción, la imaginación o la memoria, anexándolas. El narrador de *La invención de Morel*, enamorado de Faustine, compromete su pasión al someterla a la inmortalidad de las imágenes mecánicas; las últimas líneas del cuento de Borges prevén una profanación a la que la imprenta o la prensa no son ajenas. Las últimas palabras del cuento dicen: «Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne.»

Como las ceremonias, como el teatro, las narraciones y los juegos, las celebraciones subrayan y suspenden las coincidencias, *relevan* tiempo y espacio en una acción doble, que supera y deroga a la vez. Son coincidencias contradictorias que las narraciones de Borges y de Bioy multiplican, y que los recuerdos de hoy, evocados desde Salto, no parecen omitir.

Primeras coincidencias.

Ya constituye un lugar común de la crítica aludir a una tercera entidad denominada «Borges», la superposición fundida en una fotografía comúnmente atribuida a Gisèle Freund¹ y que Emir Rodríguez Monegal se encargó de denominar y divulgar². Esa concurrencia de nombres propios, que son sus propios nombres, es más transparente pero no más auténtica que los seudónimos con que los dos autores firmaban las obras realizadas en colaboración. H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch son los verdaderos nombres falsos con que ambos escritores confirmaron la existencia de esa especie de híbrido biográfico y literario que asume la identidad de otro individuo en una combinación genial. Así dan nombre a una confabulación literal y distinta, la fábula donde autores, narradores, personajes y lectores, por la palabra, introducen la ficción y más allá de sus límites verbales, la desbordan: no es tan ajena la hybris a los híbridos, aunque no es la etimología sino la proximidad literaria la que en esta oportunidad avala el estatuto del híbrido³: una cruce de especies, por un lado; por otro, una ibris, por la violación de límites que la exaltación provoca, una desmesura que la justicia divina intentaría corregir pero que, desde la antigüedad, habilita la ficción.

Por una nota al pie de un cuento: «Salto Oriental, 1940», al cabo de medio siglo nos encontramos en el Salto Oriental, celebrándolo; un encuentro que el autor de Tlön - en complicidad amistosa con otros autores - ya habría previsto.

Antes que en el laboratorio, las especies biológicas diferentes se cruzaron en la imaginación donde sueños y mitos combinan y transforman entes, partes y medidas en híbridos sorprendentes. Nunca fue solo gótica la quimera que contrae en un mismo sueño partes de león, de dragón y de cabra; ni sería privativo de nuestro continente esa creencia indígena -el nagualismo⁴- en un animal que se identifica con un individuo y ya no se le separa. A pesar de las distancias, coinciden las derivas fabulosas de una misma imaginación en fuga,

refugios abiertos contra la rigidez de especies y géneros, que reemprenden - cada vez - la búsqueda mítica de una unidad anterior presintiendo las instancias de metamorfosis siempre latentes. En el libro de Noemí Ulla, Bioy recuerda que según «Stendhal, desgraciadamente, tenemos una forma que nos hace creer que somos de la misma especie, pero las personas son como animales, a veces somos diversos animales, uno es un loro, otro un perro.»⁵

La confusión de especies diversas que el híbrido suele consumir resalta, al mismo tiempo, las coincidencias y diferencias que guardan dos individuos notablemente distinguidos, notoriamente distintos. Advirtiéndolo las afinidades entre ambos escritores, ya que de híbridos se trata, una primera oposición marcaría la preferencia de Bioy por los híbridos y la *resistencia* de Borges a manifestarlos en sus ficciones. Salvo las referencias al minotauro, los híbridos - que no frecuentan la invención de Borges - han requerido los desvelos de su inventario.⁶ En cambio, esas transgresiones de la fauna por la fabulación constituyen una constante del bestiario de Bioy (*Plan de evasión* (1945), *Dormir al sol* (1973), *Diario de la guerra del cerdo* (1969), quien no evita experiencias zooantropomórficas en tierras aisladas, ni médicos y máquinas, ni hospitales y misterios.

Sin embargo, «La secta del fénix» un cuento de Borges que recuerda un animal fabuloso, mostraría otro ejemplar narrativo emblemático de mutaciones fantásticas remotas. Además, no paso por alto que, a partir de este cuento, se insinúa ambiguamente otra diferencia que suele oponer a ambos autores. Si las *Historias de amor* no solo titulan un libro de Bioy sino son materia de aventuras narrativas y personales, Borges las omite o, por lo menos, las observa en secreto de la misma manera que ritualizan sus ceremonias, los hombres que forman parte de esa secta sagrada, perpetuándola. Sin contar las menciones sentimentales en la obra de Bioy, esas alusiones al amor y a las mujeres constituirían, sin duda, las citas más numerosas en un índice donde las referencias literarias se ordenaran temáticamente, un índice que ya se ha hecho.⁷

Varias citas en una cita.

Por varias razones, más que a Bioy Casares, habría que atribuir al propio Borges la memorable sentencia que aparece al principio de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y que constituye el principio del cuento, tanto la iniciación como su origen y fundamento: «uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.» Ni la paternidad ni los espejos son abominables para Bioy que suele recordar complacido el espejo de tres lunas instalado en el cuarto de vestir donde, como si fuera inmortal, se repetía al infinito la imagen de su madre, Marta, Marta, como su hija.

Pero de la misma manera que el héroe de *La invención de Morel* se desliza entre dos imágenes, se hace imagen, sale de la vida para entrar en la ficción⁸, Bioy Casares, en tanto que personaje de este celebrado cuento, invocando esa *cita, da lugar*- un espacio que es un origen- al cuento. Y eso hubiera sido suficiente. El cuento empieza así con una cita apócrifa, que es solo probable, dudosa. En la ficción, Borges se la atribuye a Bioy, pero fuera del cuento, Bioy no la reivindica como propia. Sin embargo, y a pesar de esa doble «desautorización», el narrador de *La invención de Morel* dice «El hombre y la cópula no soportan largas intensidades»⁹, modulando en pocas palabras una idea similar, no la misma.

Por una cita se hace patente - un fuero de invención- *la invención de un mundo real*: aunque no sea legítima, aunque no valga como repetición vale como *cita* porque, en efecto, provoca el encuentro con el personaje en persona. Seguramente no sea esta la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real pero, en efecto, la cita convoca la reunión, sirve de *mot-de-passe* o de *pass-word*, precipita un encuentro cómplice más allá de los límites del texto, un pasaje casi clandestino, salvoconducto y coartada con que el narrador de Tlön cita a sus pares y a otros que no lo son.

La cita literal o alterada pretexta un comienzo y una intriga,

vale como contraseña para entrar y salir del texto sin anular el pacto de ficción que habrán sellado ambos narradores, entre sí o cada uno de ellos por su cuenta, también con sus lectores sigilosos, desde esa territorialidad inventada o descubierta, entre seres de distintas regiones, planos y planetas.

Durante la noche que da tiempo al cuento, el narrador descubre - «ese descubrimiento es inevitable» - que los espejos tienen algo monstruoso pero, por otra parte, el espejo normaliza el fenómeno de la *inversión*.¹⁰ Son varias las inversiones significadas: un objeto, dado vuelta, por un lado, se invierte, pero por otro lado, invierte porque multiplica. Invertir papeles, géneros biológicos, gramaticales o literarios, cambiar un nombre *por* otro, es siempre una inversión en tanto especula y aumenta. Por esa - o esta - preposición *por*, las figuras como las cantidades (*figures* en ingl.), se invierten y multiplican.

El narrador de Tlön afirma que «... mientras dormimos aquí, estamos despiertos en otro lado y que así cada hombre es dos hombres.» La razón simétrica tentaría a reducir proporcionalmente esa dualidad a una, la unidad que el cuento propicia. Se diría así que si uno tiene derecho a ser dos, más derecho, pero al revés, tienen dos a ser uno. Cito el cuento:

«es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles - el Tao Te King y las 1001 Noches, digamos -, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme des lettres*...»

Lo dice Borges con esas palabras y lo cita Gérard Genette para fundamentar «La utopía literaria» y de eso se trata.

La imaginación del monstruo.

Es cierto que en la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española, la palabra *monstruo* figura así: «Una producción contra el orden regular de la naturaleza». Ahora bien, no solo por su condición de híbrido es monstruosa la producción de la imagen en el espejo, no solo porque la multiplica, sino porque la *muestra* (del latín *monstrare*, da *muestras* y *monstruos* en español). La monstruosidad, suele ser motivo de sueños, dramas y cuentos. De modo que es la propia monstración la inenarrable porque *mostrar* que es «hacer ver», es, sobre todo, «no contar». Desde la antigüedad, *contar* y *mostrar* aparecen como acciones contrarias, enfrentadas por dos recursos imitativos antagónicos, la diégesis y la mimesis que, desde entonces rivalizan.

Como otros antagonismos que inician tantos cosmos, para empezar este cuento, ambos recursos, se oponen contrarios y a la par: «Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar.»

La confabulación, entonces, empieza por la reunión de ese par de objetos, un par diferente que representa emblemáticamente, una imagen y una palabra; el espejo, expone, arriesga; al no mostrar, el libro esconde. Ambas son imitaciones o reproducciones ambivalentes: presentan una ausencia, es decir: re-presentan, pero por hacerlo, presentan otra cosa. Mostrada, descrita y contada - como la figura en un espejo, como un artículo en una enciclopedia, una reflexión hace aparecer la imagen y otra reflexión, la desvanece.

Cada representación atenta a lo que representa o atenta contra lo que representa: la dualidad - imagen o palabra - se contrae en una unidad sospechosa que se encuentra en el origen de la fractura antropológica, de la quiebra que el *símbolo* - *simbolon* - aplicado a otras designaciones, no pierde. Es cierto que ya en griego el término significaba *signo*, *señal*, *marca*, *emblema*, *insignia*, y otros significados afines, pero la circulación corriente de estos sentidos no

llegaba a revocar en el pasado los restos de un juego de piezas combinadas, los pedazos quebrados de una unidad compartida, que verificaba el reconocimiento recíproco de quienes recordaban, con esa prueba, una amistad anterior. Dice el narrador de «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*»:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos o incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores - a muy pocos lectores - la adivinación de una realidad atroz o banal.

Según E. Rodríguez Monegal¹¹, muchos críticos consideran que si el narrador de *Tlön*, en lugar de decir «novela», hubiera dicho «cuento», ese pasaje remitiría a «*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*», es decir, al propio cuento. Pero ni siquiera sería necesaria esa medida narratológica ya que no es esa la única pista de autorreferencialidad que relata la ficción en la misma ficción; en el cuento hay otros pliegues de enterrealidad que *doblan* la ficción¹², (la aumentan o la dividen) insinuando desde ese mundo imaginario las ambigüedades que son comunes tanto a la historia fantástica como a otra historia que no es más real.

«¿Quiénes inventaron *Tlön*?» No habría que reducir ese universo de ficción a una mera versión de la Tierra - *La Terre est très terre à terre*, decía Jules Laforgue - sino observar la invención de un país a partir de la cita amistosa de otro escritor, una cita que solo a veces figura en una enciclopedia inconstante. Como el mundo, una región, un planeta, un poeta, empiezan a existir por una cita y concluyen - una finalidad que también es un fin - bajo especie de enciclopedia.

Pero tomando en consideración esa advertencia, tampoco habría que descartar, entonces, que la novela, narrada en primera

persona, a la que se refiere Borges, fuera asimismo *La invención de Morel*. La fecha de la publicación del cuento coincide con la de la novela de Bioy: 1940, ya se dijo. También en esta novela no extensa, el narrador cuenta en primera persona, omite datos, desfigura los hechos y se contradice. La realidad que se entrevé en esta nouvelle - ni cuento ni novela- no es menos atroz ni banal. Pero tampoco esas coincidencias me parecen suficientes ni prudentes y, sobre todo, no quisiera incurrir en el mismo error que anota, con insistencia, al pie, el indiscreto editor del diario de Morel. Para salvar el desliz filológico, identificaría esa novela del cuento, no con una sino, por lo menos, con dos narraciones: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y *La invención de Morel*. Una dualidad que ambas obras ilustran y legitiman. Más todavía, tal vez ni hubiera que distinguirlas: «Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar.»¹³

Tanto en la novela como en el cuento, el expediente de la duplicación es inevitable:

Tengo un dato, que puede servir a los lectores de este informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o con sol (...) Pero imagino que las dos lunas y los dos soles no tienen mucho interés; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas. No los registro por atribuirles valor de poesía o de curiosidad, sino para que mis lectores, que reciben diarios y tienen cumpleaños, daten estas páginas.

Una duplicación que el narrador, aun con las rectificaciones del editor, había confirmado:

«Estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles. Lo cuenta Cicerón en *De Natura Deorum*:

Tum sole quod ut e patre audivi Tuditano et Aquilio consulibus venerat.

«No creo haber citado mal». dice el narrador. Es aquí donde figura la nota del Editor que dice al pie: «Se equivoca. Omite la palabra más importante: *geminato* (de *geminatus*, geminado, duplicado, repetido, reiterado).»¹⁴

Tanto en los textos de Bioy como en el cuento de Tlön, donde una de las escuelas llega a negar el tiempo, otra, a afirmar la bilocalización, omiten aludir a mundos y palabras por pares. Semejantes a las multiplicaciones universales que abundan en diversos pasajes de Louis-Auguste Blanqui, ambos autores coinciden en elaborar el estatuto retórico, biológico o cósmico de la geminación. Como el visionario francés, no descartan la existencia de otros universos, diversos, «multiversos»¹⁵:

¡Centenares de millones que repiten las tonterías y crímenes de la humanidad! Y también hay millares de millones que repiten nuestras fantasías individuales. ¡Cada uno de nuestros humores, sean buenos o malos, tendrían a su disposición una colección de globos particulares! Todos los entrecruzamientos del cielo estarían repletos de nuestras contrafiguras!

Podría seguir comparando, distribuyendo coincidencias y asignando responsabilidades individuales a dos autores-lectores que defienden dualidades propias y compartidas, desde sus *principios* de ficción, no solo por una colaboración de años, de fechas y temas sino por las ambigüedades y recursos de la imaginación y el pensamiento, recursos que marcan un procedimiento y un retorno, la vuelta que remite a trámites anteriores, a libros que se requieren repetidos o contradictorios, para completarse dentro de una economía de compensaciones aplicada por esa mecánica de sosías, como la que entreveía Blanqui:

...permanecen alejados y desconocidos de manera que no hay posibilidad de que sus advertencias puedan ponernos en guardia 'a fin de ahorrarnos torpezas y dolores.' Todos los grandes acontecimientos de nuestro globo tienen su contrapartida, sobre todo cuando la fatalidad ha participado en ellos. Quizás los ingleses han perdido muchas veces la batalla de Waterloo en otros globos donde sus adversarios no han cometido la misma tontería de Grouchy. No faltaba mucho. En compensación, en otro globo, no siempre Bonaparte logra una victoria en Marengo, que nos parece una casualidad.

Borges y Bioy entrecruzan papeles distintos. Son varios los pases: Bioy le dedica su novela a Borges, Borges le hace el prólogo, Borges instala a Bioy como personaje de su cuento y, para mejor, le atribuye, una cita elusiva, que inventa o descubre en ediciones inconstantes de libros que aparecen y desaparecen sin dejar rastro, como figuras en un espejo. Pero esa cita misma, sea de quien sea, sea con quien sea, ya es todo un encuentro donde se concilian imaginación y pensamiento.

Un mismo principio contradictorio, la reproducción en el espejo o en la especie, es un origen extraño porque inicia algo que ya existe; algo que ya había empezado antes del comienzo, comprometiendo la imaginación y la especie, o la imaginación de la especie. La reproducción no se origina por la imagen en el espejo, antes bien, es en la mente donde espacios y tiempos se confunden. Por la reproducción textual como por la reproducción sexual, las especies - que habían comenzado antes - aseguran su continuidad.

La cuestión de la reproducción es constante en los escritos de Borges y Bioy. Tal vez todo empezó con la transcripción de textos que, según Rodríguez Monegal, ambos recopilaron en los años 30 y publicaron posteriormente, en una sección de los *Anales de Buenos Aires* bajo el título «Museo», con el seudónimo de B. Lynch Davis. Además de ser una sección curiosa, de dar título a un texto, el museo aparece como un espacio de frecuencia en la obra de Bioy y «Museo»

es el término con el que Borges da entrada a uno de sus textos más breves y más significativos («Del rigor en las ciencias» en *Historia de la Infamia*, 1936, *El Hacedor*, 1960). También aquí se autoriza un nombre apócrifo, en realidad, dos nombres: «Suárez Miranda». Según Borges, esa combinación impresiona más, da mayor verosimilitud al autor y a la crónica sobre las descripciones cartográficas que coincidían tan puntualmente con la geografía del Imperio que el Mapa, como el Imperio, quedó expuesto a las inclemencias del sol y de los inviernos. Por perfecta, la reproducción se expone a las vicisitudes del original y deja de ser su doble.

Tanto el museo como la biblioteca constituyen espacios o instituciones que reúnen y a la vez distancian reliquias procedentes de otros espacios; metáforas del desplazamiento, metáforas del transporte, son metáfora de metáfora, movimientos de la imaginación que se radican en un no lugar fuera del tiempo, se asilan o aislan en la discontinuidad del museo, un sitio paralelo, utópico, distante de las circunstancias que, paradójicamente, reserva la historia: reservas de la imaginación al margen de la historia.

Tratándose de transportes, copias, reproducciones, metáforas, símbolos que son fracturas, museos aislados o imaginarios, es imposible olvidar que en esos mismos años Walter Benjamin elaboraba uno de los ensayos más citados de los últimos años, cuyo título se ha traducido como «La obra de arte en la época de su reproducción mecánica» (Berlín, 1936).

Por caminos distintos, tanto W. Benjamin, como Borges, como Bioy, especulan, desde puntos distantes, sobre originales, reproducciones y copias, sobre la fijación en el museo, previamente transportadas o, en el movimiento que es el cine. La nouvelle de Bioy y el cuento de Borges se publican en 1940; en 1940, W. Benjamin, amenazado por la gestapo, por la policía francesa o por la policía española, se suicida. El nazismo que avanza en los mismos años, aparece tramado en sus escritos, el tema de la reproducción técnica, de la reproducción perfecta, también. «Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden - el materialismo dialéctico, el

antisemitismo, el nazismo - para embelesar a los hombres.» Tanto el cuento de Borges, como la novela de Bioy no son ajenos a la tragedia de un siglo que no logró evitar el avance de los totalitarismos, el problema obsesivo de un *Trauerspiel*, un duelo para el que la memoria no basta y la reproducción mecánica remata en un juego mortal. En la novela, Morel explica su invento que asegura la inmortalidad pero por medio de una muerte anticipada. Un pacto fáustico, pero al revés: el narrador se enamora de Faustine, un Fausto hecho mujer, pero sobre todo un Fausto falso:

«Faustine» se pronuncia *fausse* en francés, «falsa» como las figuras que simula la invención de Morel.

La memoria entre el recuerdo y el registro.

Tlön empezó a ocupar la Tierra y la destrucción que no acabaron los totalitarismos del siglo, se extiende en sitios que los medios masivos, aun sin proponérselo conquistaron. En Hitler, *un film de Alemania*, ni un nombre ni un dictador: un film, H. J. Syberberg presenta un film que muestra la *con-versión* del acontecimiento en imagen, de la verdad en cine, descubriendo la versión mediática que reduce y fragmenta el mundo en pedazos, ocupado por fotos, films, radios, diarios, videos, grabaciones, que hacen referencia, la deshacen. De ocurrencia extraña, este Hitler de Syberberg es un film que concibe la historia como un film: Hitler la dirige, la interpreta, sobreactúa a muerte. La diferencia entre el hombre y el medio, ya no se divisa: ni se divide ni si distingue.

El mundo y sus totalitarismos ya están ahí, en ese año ya habían comenzado a extenderse. «El mundo será Tlön», sigue diciendo el narrador. Como el cosmos, Tlön es un planeta ordenado, un todo articulado, coherente. Deletreo las mayúsculas sucesivas del título, como puntos cardinales en un atlas antiguo: T.U.O.T que es TOUT, en francés, pero en sentido inverso, *todo*, al revés, como la imagen en el espejo, como *le monde renversé*, invertido y arruinado por la máquina que inventó Morel, que reproduce la vida fijándola: una invención de eternidad convoca la muerte, la conserva. Ya se ha

hablado del mundo invertido de Tlön y de la necesidad de que cada texto se completara con su contrario. Según Bioy, el «idioma primitivo» que es el de Tlön se parece a la *panlengua* que inventó Xul Solar, y en su cuento, Borges traduce a ese neocreol su ejemplo. Maniático de los *panjuegos*, Xul Solar consideraba que *La invención de Morel* era uno de los *panlibros*, un libro total.

Como Borges, como Bioy, Walter Benjamin identifica la eficiencia mecánica de los medios, la tentación mediática con la tentación totalitaria. «La pérdida del aura» - la fórmula es de W. Benjamin- que (en)marcaba la individualidad de la obra de arte alerta sobre la pérdida individual, la masificación de los campos, el suicidio de Benjamin. En lugar de una persona, su imagen; en lugar de la obra, su reproducción; la tentación mecánica compromete la memoria y la inmortalidad: a la vez que se aseguran, se impugnan. Anteriores, ni el Dr. Caligari, ni Mefisto, ni Moreau ni Morel ni los doctores Fausto, terminan con Hitler.¹⁶

Estetizada, la actividad política, por medio de imágenes multiplicadas por fotos y cine, remeda una vida contrahecha: *contrefaire* es imitar en francés. Por medio de copias que imitan el original, el original doblado, queda contrahecho; las copias lo depredan y la pérdida de esa originalidad que distingue tanto al individuo como su origen, son causa de fragmentación y totalitarismos. Un presente, por representado, ausente; pasado por imágenes, pasado.

En *La invención de Morel* ya se denuncian las mayores preocupaciones de hoy: la sustitución del recuerdo por el registro, la verdad como versión, la asimilación de ficción por la historia, la imposibilidad del testimonio, porque tolera tanto la memoria como la profanación. *Toute la mémoire du monde* (1956) es un film de Alain Resnais que describe la «Biblioteca Nacional» de París en un debate interminable entre la memoria y el olvido¹⁷. Ahí, en la BN, como le dicen los franceses, se oye a un lector- editor musitar por teléfono palabras casi inidentificables; una entre las que se reconocen es *Tlön*.

Del mismo año, *Nuit et bruillard* (1956) de Alain Resnais acumula desechos de Auschwitz, ultrajes documentarios de la huma-

nidad en restos. El mismo Resnais dirigió *L'année passée à Marienbad* (1961)¹⁸ un film que revisa las ilusiones de la memoria, donde las figuras se debaten entre sombras y espejos, intentando distinguir las fluctuaciones y ambivalencias de las emociones y la percepción. Como las figuras que acecha el narrador de *La invención de Morel*, rondan espectros que recorren las habitaciones y jardines de un palacio o de un teatro, de un museo o un cerebro, una proyección fantasmal que no precisa decidir si fue en Los Teques o en Marienbad.¹⁹ En 1953, Robbe-Grillet - autor del libreto - había publicado una larga reseña de la nouvelle de Bioy, donde analizaba el argumento, resumía el prólogo de Borges y admitía la seducción de concebir un «passé ...modifiable».

Marcados por la fragmentación de las fotografías, por las copias fieles que el cine corta o monta, Benjamin, Borges, Bioy, observan las afinidades a través de universos insondables que se rozan y cruzan en una intersección histórica donde una Enciclopedia pudo anticipar una revolución y los films, noticiarios o fantásticos, en lugar de reproducir la historia, la producen, la doblan o la inician.

Esas versiones mecánicas multiplican mundos que no son paralelos solo porque inciden unos en otros, imitándose y modificándose recíprocamente; sus archivos guardan documentaciones que no acreditan más que una ficción austera, donde los trámites de la identidad se reducen a un registro civil o policial, una cédula o una celda - es la misma palabra - el cuadrado de papel archivado en un prontuario asimila su etimología al cuadrado de cemento, retiene a un recluso, en una prisión como la que encierra a Louis-Auguste Blanqui la mayor parte de su vida y desde la que inventa galaxias y revoluciones astrales e históricas, semejantes a las que descubren, desde distintas utopías, pero en los mismos años, W. Benjamin, Borges²⁰ y Bioy.²¹

Llama la atención que entre ficciones y reflexiones, los tres citen profusamente las ocurrencias de Blanqui y sus divagaciones celestes. Por ejemplo, en una carta dirigida a Max Horkheimer (1938) desde París, Benjamin refería la conmoción de haber descubierto las fantasmagorías astronómicas de Blanqui. En el escaso tiempo que le

queda hasta 1940, Benjamin no omitirá la lucidez de las especulaciones que prodiga el mesianismo revelador de *L'éternité à travers les astres*.

De la misma manera que don Isidro Parodi resuelve los enigmas policiales desde el interior de una celda, impresiona que, desde su prisión, Blanqui siga siendo el conspirador porfiado que no cesa de fundar, como los tlonistas, sociedades secretas en mundos diversos y de tramar, desde su encierro, planes de insurrección que no ofuscan las monotonías de una revolución que es una revuelta, una vuelta al principio, una apocatástasis que al volver, al volver a volver, por restituir, inaugura.

Entre las muchedumbres aturdidas por la vanidad del progreso que recorren los *Pasajes* de París, Benjamin advierte la seducción que se vale de copias para destruir origen y originalidad, imitaciones dispersadas en mundos repetidos que no podrán evitar el desastre porque lo precipitan. Impresionan esos últimos gestos de un dandy triste que vaga descreído del progreso, recogiendo al pasar y al descuido, esas flores del mal, fantasmagorías de «L'Univers qui se répète sans fin et piaffe sur place», conjeturas irónicas de una eternidad en la que cada instante de la historia se repetirá un número infinito de veces:

Ce que j'écris en ce moment dans un cachot du fort Taureau, je l'ai écrit et je l'écrirai pendant l'éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun.»(Blanqui: *Instructions pour une prise d'armes*.)...

Si antes de aludir a un espectáculo sobrenatural *fantasmagoría*, la palabra, designa en el siglo XIX «el arte de hacer ver fantasmas por medio de ilusiones ópticas en una sala oscura», el mundo dominado por sus fantasmagorías es el mundo de la modernidad. Así vagan las figuras en movimiento que mueren eternamente por la invención de Morel.

Tampoco resulta infrecuente, desde hace cien años,²² la duplicación de objetos perdidos en las regiones de Tlön. Los *hrönir*, esos objetos secundarios, son como las fotografías, copias y citas que acosan a Benjamin y a una Europa fascinada, fascista, al borde de la catástrofe.

Benjamin no se resignaba a una época en la que se había borrado tan fácilmente el nombre de Blanqui. Sin embargo, ante la catástrofe del siglo, Benjamin, Borges, Bioy, advierten las provocaciones - también en el sentido de profecías - de una voz que había sacudido el siglo XIX. Sus visiones cosmológicas anticiparon la singularidad imposible de una civilización electrónica que se limita a «repetir novedades», que se replica vagamente, indiferente, sub especie mediática hasta la saturación y el agotamiento. Como decía Blanqui, «Es melancólica, en el fondo, esta eternidad del hombre a través de los astros.»

Lisa Block de Behar

¹ Hace algunos años, en Buenos Aires, cuando hice referencia a la conocida fotografía de Gisèle Freund, Adolfo Bioy Casares tuvo a bien corregirme aclarando que esa fotografía había sido realizada por Silvina Ocampo: «Silvina, mi mujer, nos hizo una fotografía superpuesta a nosotros, a Borges y a mí, y a Gisèle le gustó.» Grabación inédita de la conversación mantenida el 3 de diciembre de 1989.

² E. Rodríguez Monegal. *Borgès*. Seuil: «Ecrivains de toujours». Paris, 1970. P. 178.

³ 'lat. hybrida, -ae.- bâtard, de sang mélangé. Se dit des animaux et des hommes. (...) (la graphie) a sans doute été influencée par un faux rapprochement littéraire avec *ibris* (A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. Paris, 1932. Reed. 1979).

⁴ *nagual*- Méj. Brujo, hechicero. Hond. y Nicar. Animal que una persona tiene de compañero inseparable.

naguatlato- adj. Dícese del indio mejicano que sabía hablar la lengua nahua y servía de intérprete entre españoles e indígenas.

⁵ Noemí Ulla. *Aventuras de la imaginación: de la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*. Corregidor. Bs.As., 1990.

⁶ Jorge Luis Borges. *El libro de los Seres Imaginarios*, 1967

⁷ Daniel Martino: *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Bs.As. 1989.

⁸ '«mais si Don Quichotte existe, c'est Cervantes, et nous ses lecteurs qui n'existons plus guère, ou qui n'avons plus d'autre moyen d'existence que de nous glisser entre deux pages du Livre et de nous faire littérature - comme le héros de *L'invention de Morel* se glisse entre deux images, se fait image, sort de la vie pour entrer dans la fiction. C'est qu'à la Littérature, ce monstre insatiable, on ne peut rien accorder sans tout lui abandonner: «peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire de quelques métaphores.» Gérard Genette termina citando a Borges en «L'utopie littéraire» *Figures*. Paris, 1966.

⁹ A. Bioy Casares. *La invención de Morel*. Emecé Editores en Alianza Editorial. Madrid, 1972. P. 67.

¹⁰ Barthes denominaba enantiología (fr. *enantiotrope* 1956. gr. *enantios* «opposé», et - *morphe* «forme») *Chim. Qui existe sous deux formes physiques différentes*) la disciplina necesaria para estudiar la compleja transformación que invierte las imágenes en el espejo.

¹¹ E. Rodríguez Monegal: *Borges, A Literary Biography*. Dutton. N.Y., 1978.

¹² «... una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro *hrön* que una rueda herrumbrada, de fecha posterior al experimento.» De «Tlön'...» De la misma manera, la «Postdata del 47 ya aparece en la primera edición del cuento. SUR N°68 de 1940.» En relación con la publicación posterior (1a.ed. español. Emecé, 1944), figura con una modificación que interesa en el mismo sentido: «Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en el número 68 de SUR - tapas verde jade, mayo de 1940- sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. Han ocurrido tantas cosas desde esa fecha... Me limitaré a recordarlas.» Por supuesto que esa referencia a la revista SUR es una autorreferencia ya que aparece publicada en la misma revista a la que hace referencia. También la referencia al resumen burlón es una referencia la propia posdata donde esa mención está inscrita.

¹³ A. Bioy Casares. Op. Cit. P. 76.

¹⁴ Ibid. P. 63.

¹⁵ «L'universo di Blanqui, come si è visto, si pluralizza in multiversum». Fabrizio Desideri en el Prólogo de *L'eternità attraverso gli astri* di Louis-Auguste Blanqui. Ed. Theoria s.r.l. Roma, 1983. P.20

¹⁶ En *Plan de evasión* (1945) Bioy atribuye a sus personajes nombres de colaboracionistas franceses durante la ocupación nazi. La trama tiende lazos hacia otras épocas pero se orienta en la misma dirección:

- Mi nombre es Bordenave. Me llaman Dreyfus porque dicen que siempre hablo del capitán Dreyfus.

- Nuestra literatura lo imita.

- ¿Verdad? Dreyfus abrió mucho los ojos y sonrió extrañamente-. Si usted quiere ver un pequeño museo del capitán...»

Adolfo Bioy Casares. *Plan de evasión*. Ed. Emecé. Bs.As., 1945. Pgs. 48 y 49

¹⁷ E. Cozarinski: *Borges y el cine*. Paris, 1974. «La presencia de Borges impregna todo

el film: los autores la han señalado con delicadeza, en una escena donde el protagonista, empleado en una editorial, dicta por teléfono algunas correcciones de pruebas que pertenecen inconfundiblemente a un texto de, o sobre Borges: allí aparecen palabras como Tlön, o el nombre de Evaristo Carriego, no menos ficticio para Europa, como observó Emir Rodríguez Monegal en su prólogo a la edición francesa del Evaristo Carriego, Paris, Seuil, 1969- que Herbert Quain o Pierre Ménard.

¹⁸ E. Cozarinsky. Op. Cit. 90: En una entrevista con A. Resnais y Robbe-Grillet, este último cuenta que tras una exhibición privada del film, recibió una llamada de Claude Ollier, quien le dijo: «Mais c'est **L'Invention de Morel**; como Resnais no conoce el libro, los entrevistadores le refieren aquellos aspectos que asocian con el film y el director concluye en que hay «un rapport ... frappant»,

¹⁹ Tuvo tanto éxito que se dice que durante un año o más, en New York se usaban sombreros a la Marienbad. *Dictionnaire des films*. G. Sadoul

²⁰ Cuando lo relaciona con «Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti:

I have been before,
But when or how I cannot tell:.....»

²¹ Hace 50 años **El universo concentracionario** que describe David Rousset (*Les Editions de Minuit. Document. Paris, 1946*). o los centros de información con que los nazis designaban a los crematorios (Michel Deguy «Une Oeuvre après Auschwitz» in **Au sujet de SHOAH**, le film de Claude Lanzmann. Berlin. Paris, 1990. P42) «banalidad del mal», un cliché desprovisto de significación para un hecho tan atroz que es inconcebible. Desde febrero de 1941 hasta que las tropas alemanas se retiraron de Francia, **Je suis partout** fue el semanario político y literario más importante de los colaboracionistas franceses (Pierre-Marie Dioudonnat: **Je suis partout 1930-1944**. La table ronde, Paris, 1973). En «Planes para una fuga al Carmelo», aparece el Uruguay «como un lugar muy agradable donde se ha suprimido la muerte» (La observación es de Noemi Ulla) «pero el invento de los médicos proporciona juventud a la gente pero la matan para que no haya enfermos; por eso son un poco fascistas. Y nos atribuyo el fascismo, derecho que me parece tenemos ganado.» N. Ulla. Op. Cit

²² «No es infrecuente, en las regiones más antiguas de Tlön, la duplicación de objetos perdidos. Dos personas buscan un lápiz; la primera lo encuentra y no dice nada; la segunda encuentra un segundo lápiz no menos real, pero más ajustado a su expectativa. Esos objetos secundarios se llaman hrönir y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los hrönir fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. Parece mentira que su metódica producción cuente apenas cien años, pero así lo declara el Onceno Tomo.» Jorge Luis Borges. Tlön,...P.439.

Adriana GARRIDO

Tres lecturas de un mismo cuento

Posdata 1990

El contacto y el hábito de Tlön están desintegrando este mundo. Hasta hace algunas décadas clasificaciones tradicionales dirigían nuestra vida y, aún más, nuestro pensamiento, sin embargo, actualmente, los límites que imponían han perdido su precisión y ya no nos queda de ellos nada sino la supuesta base para esta nueva visión del mundo.

Como afirma Lisa Block de Behar en su último libro *Dos medios entre dos medios*: «De ahí que más que ocuparse de la distinción y diagramación de oposiciones dogmáticas, la observación actual se debate sobre el lugar de cruce, en la intersección donde no sorprende que la casualidad sea rutina».

Creo que esta cita es sintomática de lo que está aconteciendo. Como muy bien afirma el narrador de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos». En la década del 60 y antes, el sistema apostaba a las estructuras, que eran el aspecto vertebrador del mismo, y no se veía sino a través de ellas. Pero desde hace ya algunos años es la relación que existe, o creemos que existe, entre los diferentes elementos, la que determina el sistema que comienza a apoderarse de la visión del mundo, solo así se puede comprender que las fronteras entre la literatura y la filosofía pierdan, cada vez más, su nitidez. Geoffrey Hartman afirma con respecto a Jacques Derrida, en *Saving the text*: «La escritura tal como la concibe Derrida, es siempre 'literatura y filosofía mezclada'». «Para Derrida,

el camino técnico que supone pasar del habla a la escritura, o a la imprenta, desencadena un hecho ontológico que más que nunca, sería la tarea tanto para el arte como para la filosofía»! Es en ese espacio -que más que espacio es modo- intersticial que Lisa Block de Behar llama lugar de cruce, donde se origina no solo la escritura sino también la filoliteratura, las cuales comparten innumerables cruces, de tal forma que muchas veces es difícil distinguir sus fronteras. Una vez dentro del lugar de cruce las intersecciones se multiplican hasta el infinito, pero en este caso serían cruces de segundo grado. La filoliteratura ha diluido los límites entre la filosofía y la literatura para crear un discurso que tiene su motivación primaria en la palabra, tanto en su origen, en su etimología como en la afiliación desinteresada a la literatura.

No podemos aún afirmar que la metafísica sea una rama de la literatura, pero sí que en el límite que existe entre la filosofía y la literatura nace ese conocimiento que, al igual que la metafísica en Tlön, busca provocar el asombro. Ese asombro surge del enfrentamiento que se produce cuando el lector tropieza con un escritor que antes que escritor, se declara lector jugando con citas que aparecen, tanto en forma explícita como implícita, integradas al texto donde adquieren un significado *sentido* por otro. Es a esto que hace referencia Jacques Derrida en *La diseminación* cuando afirma: «El trasplante es múltiple... la causa no es nunca la misma, pero (...) Yo voy recogiendo aquí y allá de los libros las frases que me agradan, no para guardarlas, pues no hay donde guardarlas, sino para traerlas a este estuche donde, a decir verdad, no son más más que en su primer lugar». A Derrida le interesa destacar que «La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto». Escritor y lector actúan como tejedores de una trama común, que finalmente, en su integración, los confunde. La filoliteratura, que surge, además, en el espacio que queda entre el escritor y el lector, recupera el tiempo perdido, ese tiempo que antes se desvanecía en cada experiencia y solo cristalizaba en una influencia generalmente no declarada.

Actualmente la influencia es lo que rige la literatura, según

Harold Bloom «esta significa que no hay textos sino solo relaciones entre textos». Como sostiene Borges «La relación de influencia gobierna la lectura como la escritura y la lectura es por lo tanto una desescritura de la misma manera que la escritura es una deslectura»? Al recuperar el tiempo perdido el significado se enriquece con la multiplicación de sentidos que esa búsqueda de un pasado sociopersonal propicia al incorporarse a esa trama dispar. De esta manera el lector al enfrentarse a un escrito de filoliteratura se asombra porque el escritor deja que su persona lectora emerja. Los desconstruccionistas han resuelto, en cierta medida, la dualidad lector/escritor. Aunque aun no tienen el hábito literario que caracteriza a Tlön, donde, como nos enteramos el narrador: «no existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un autor, que es intemporal y es anónimo».

Creo que a partir de todo lo expuesto podemos considerar a estos escritores como románticos -utilizo este término con las connotaciones que le da Jorge Luis Borges en «La postulación de la realidad» en donde afirma: «Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras clásico y romántico; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor». Este arquetipo de escritor romántico tiene mucho que ver con lo que afirma Alborg en *Historia de la literatura española*, cuando hace referencia al Romanticismo: «No hay patrones fijos y todo puede ya ser verdadero; toda obra de arte, por ejemplo, crea un nuevo patrón, tiene su propia ley estética. Las consecuencias son fácilmente adivinables: la diversidad y no la uniformidad son los principios de la creación y de la crítica. La creación consiste en la originalidad, que se basa en introducir algo nuevo en el mundo, y no, según se había concebido anteriormente, como la capacidad de acercarse un poco más a los modelos preexistentes en la naturaleza o en la mente de Dios». Pienso que este texto describe la forma de existir de los filoliteratos porque el único patrón que maneja esta nueva concepción de la escritura, si se puede considerar tal, es su afición a la lectura. Jorge Luis Borges señala que «el escritor clásico desconfía del lenguaje, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos». Los filoliteratos, que se caracterizan por tener

una actitud totalmente opuesta a la de los clásicos frente al lenguaje, pasan de una lengua a otra, sin ningún paso aclaratorio, tratando de disminuir las limitaciones de toda lengua. Aunque el francés, el inglés, y el mero español no han desaparecido aún, estos escritores intentan desafiar la integridad de la Torre de Babel al escribir -y pensar- en un lenguaje transidiomático.

La atención que desde hace algunos años se le viene prestando al lector, permitió que tareas tales como la del crítico y el traductor - tareas, por otra parte, en una situación limítrofe - fueran reconocidas. En ambos casos, la lectura es un paso ineludible que, sin embargo, quedaba postergado por ser la escritura el resultado palpable del trabajo. En el primer caso esta escritura determinaba la lectura del libro analizado según el dogma que nos impartía el crítico. Pero este ha sido desenmascarado y la verdad dogmática, que proponía, desterrada, en pos de un discurso que al ser especializado, a veces, es erudito pero jamás dueño de la verdad.

También sobre este tema Borges reflexionó, en una entrevista que le realiza Victoria Pueyrredón en *El País de los Domingos*, el 8 de junio de 1969. Borges afirma que la crítica literaria «es una actividad no menos importante que las otras y a menudo más inventiva. Ya lo dijo, creo, Oscar Wilde».³ En el caso del traductor su tarea no pasaba de considerarse una transferencia de una lengua a otra. Sin embargo en la actualidad su trabajo se reconoce como creación. Haroldo de Campos ha denominado, con toda justicia, *transcreación* a la tarea del traductor poético, puesto que no solo pasa por una lectura previa y obligatoria, sino también por otra lengua.

Las intrusiones del mundo fantástico en el mundo real se multiplican en forma inexorable. Por eso cada vez con más frecuencia y naturalidad hacemos referencia a Tlön, sin mencionarlo. Borges afirma en «Una vindicación del falso Basilides» acerca del Cristianismo y del Gnosticismo, pero creo que es aplicable a este caso también: «Durante los primeros siglos de nuestra era, los gnósticos disputaron con los cristianos. Fueron aniquilados, pero nos podemos representar su victoria posible. De haber triunfado Alejandría y no

Roma, las estrambóticas y turbias historias que he resumido aquí serían coherentes, majestuosas y cotidianas». Hoy Tlön disputa su hegemonía en el mundo, pero lo hace de forma imperceptible y tesonera porque su medio es la seducción, de forma tal que las estrambóticas y turbias historias que Borges nos narra acerca de ese mundo fantástico nos cautivan al sentir - por lo menos algunas - coherentes, majestuosas y sobre todo cotidianas.

La invención de Borges se adueña del mundo - de la misma manera que en épocas pasadas otras invenciones dominaban el mundo. Quizás porque Borges existió y esa fue razón suficiente del mismo. Quizás porque descubrió a Tlön y no pudo resistir la tentación de ser uno de los demiurgos que le daban vida a ese mundo que aunque cercano resultaba desconocido. De la misma manera que se discute sobre la casualidad o el consentimiento de los directores de Tlön acerca del descubrimiento del investigador del diario *The American*, (quien exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön) se puede discutir si este cuento tuvo el consentimiento de dichos directores o si por el contrario fue un pedido de los mismos para que otra de las tantas interpolaciones de ese mundo tuviera lugar, esta vez para dar a conocer, por medio de la literatura fantástica, que en Tlön es la metafísica, ese mundo que para Borges es el único porque fue, y quizás siga siendo, el suyo.

La escritura de Borges - *escritura*, según Derrida - ha marcado y seguirá marcando el pensamiento de estas últimas décadas. Ya no es posible, para bien o para mal, librarse del espectro de su obra, es por eso que Lisa Block de Behar en «Consideraciones sobre las metamorfosis narrativas y algunas confabulaciones teóricas»⁴ hace referencia a *a.b. (after Borges)* con la misma naturalidad que en Occidente se utiliza a.c. La pregunta que resta hacernos es si esta previsión no es solo una forma más de la gran influencia borgiana en la que estamos inmersos.

Borges descubrió un mundo a partir de la visión que, por otra parte al igual que Tlön, supeditaba a un solo aspecto: el mundo es una

mera ilusión de todos y cada uno de los hombres. Entonces la duda acerca de la previsión o influencia de Borges en la creación del nuevo mundo persiste; lo que es probable es que Tlön exista, al igual que los Hrönir, a partir de nuestro pensamiento.

Adriana Garrido Díaz

¹ *Jacques Derrida. Primeras (p)referencias. Maldoror N° 21.* Montevideo, octubre 1985.

² *Un mapa de la deslectura. Oxford University Press. New York, 1975. Traducción realizada para la publicación de la Comisión Fulbright, diciembre de 1985. Montevideo, Uruguay.*

³ *Agradezco este dato al Profesor Arturo Sergio Visca.*

⁴ *Dos medios entre dos medios. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 1990.*

Tres lecturas de un mismo cuento (2)

De la misma manera que en la narración de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el narrador empieza introduciéndose por medio de una primera persona que se hace responsable del relato pero remitiéndose a una obra anterior, me permitiré presentar algunas impresiones de mi lectura de ese cuento reconociendo que, aunque me lo propusiera, tampoco podría apartarme de las limitaciones impuestas por una persona gramatical.

Más que una primera persona que se dirige a una segunda persona, más que una comunicación narrativa que se establece de una persona a otra que es diferente, el narrador de primera persona no se identifica con un tú sino con otro yo, un lector que es su semejante. Coincide con él y desde el principio, el narrador cuenta con la complicidad del lector. Como él, también ha visto y ha leído y deja constancia explícita de su visión y su lectura, ambas coinciden en una sola revelación: «Debo a la conjunción de un espejo y una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar».

A pesar de ser un cuento, hay poca acción. La complicidad que contrae el narrador con el lector no parece ir más lejos de una confianza, una proximidad personal que le interesa para elaborar, en voz alta, las reflexiones que preocupan a quien necesita recapitular sus impresiones, ordenar sus ideas.

Limita la acción como limita el entorno de una realidad limitada pero que no aparece como demasiado concreta. Desde el momento en que empieza por mencionar un espejo, se siente la amenaza de que desaparezca la realidad en una imagen. Se menciona también un libro pero, no se trata de un libro de sueños, amores o

aventuras sino de un libro en el que la realidad aparece descrita, alfabéticamente ordenada pero también amenazada por una posible desaparición.

Hace referencia a un descubrimiento que provoca la curiosidad del lector: le hace partícipe de que se está por revelar algo desconocido y solo reservado para quienes no se aparten de la lectura. Más que complicidad, el narrador cuenta con que su descubrimiento atraerá y retendrá el interés del lector, la necesidad de saber convertida en el privilegio de saber lo que otros todavía no saben.

Espejos y enciclopedias constituyen dos de las claves literarias fundamentales de la obra de Borges, un escritor que ha recorrido el mundo pero que confesaba con frecuencia no haber vivido una aventura mayor que la que había experimentado en la biblioteca de su padre. A pesar de las diferencias entre ambos objetos, Borges no rechaza la conjunción que los asocia en una misma semejanza y un mismo misterio: las imágenes en el espejo duplican un descubrimiento de la misma manera que la enciclopedia lo describe.

Dice T. Todorov en relación con esas imágenes «el espejo, que en francés se dice *miroir* y en inglés *mirror*, tiene evidente parentesco con ‘maravilla’ y también con ‘mirada’.» De manera que el espejo es un objeto que, de una u otra forma, está presente en casi todos los cuentos en los que el personaje debe dar el paso hacia lo fantástico, pasar a un mundo diferente. Por lo tanto, la mirada a través del espejo es una mirada indirecta de la realidad, es un conocimiento de la realidad falseada; un cristal, un objeto de la realidad lleva a descubrir un mundo que no es el real y de este modo llega a ser un símbolo de irrealidad.

Antes que la conjunción con la enciclopedia, interesa observar la conjunción de ambos mundos por el espejo, una conjunción que puede interpretarse en su sentido amplio, como una unión, simplemente o, en un sentido más fuerte, en su sentido astrológico, que alude al aspecto de dos astros que ocupan una misma casa celeste

o, mejor todavía, en su sentido astronómico que hace referencia a la situación relativa de dos o más planetas u otros cuerpos celestes cuando presentan la misma longitud.

A partir del pasaje por medio del espejo, del conocimiento por medio de la enciclopedia se conjugan dos movimientos en un solo movimiento textual que implica a su vez varios movimientos diferentes destinados a reunir al narrador y al lector en una misma página. Las manos, la mirada, la memoria, la imaginación se ponen en movimiento provocados por una misma atención: la lectura. La mirada se aparta del mundo real, se detiene en el texto, para volver a mirar de manera indirecta una realidad que empieza a descubrir desde ese punto. Decía Paul Ricoeur que «un texto no es, sin duda, una entidad cerrada sobre sí misma; no solamente tiene una estructura formal; más allá de sí misma apunta a un mundo posible; un mundo en el que podríamos vivir para desplegar en él nuestras potencialidades en tanto que seres en el mundo». La lectura marca la intersección entre dos mundos, uno real y uno ficticio, un lugar y un tiempo en que se verifica la conjunción en varios sentidos, de varias sensaciones y varios sentimientos.

Hasta que el lector se hace cargo de la obra, su condición literaria permanece pero incompleta. Solo se completa en ese encuentro textual más o menos conflictivo por el que un mundo ajeno se apropia y un mundo propio se extiende. Empiezan a desaparecer los límites entre uno y otro y, como decía H. G. Gadamer, esa comunidad produce «una fusión de horizontes.»

Efectivamente, el narrador descubre un mundo porque lo revela por medio de su palabra puesta en escritura literaria. Cuando el narrador de Borges descubre Tlön - lo descubre o lo inventa - el descubrimiento consiste no tanto en conocerlo como en darlo a conocer. La palabra empeñada en la narración sintetiza la imagen del espejo y la descripción enciclopédica en una misma ficción pero, en realidad, Tlön ya existe, empieza a existir desde el momento en que se inicia una representación literaria. Es a ese deseo de representar que posiblemente se haya referido Borges cuando menciona a

Schopenhauer, el deseo y la decisión como una voluntad de representación que la literatura realiza. Carlos Pellegrino hablaba ayer del «lector jardinero»: por la lectura no se diferencia alguien que profesa el culto de los libros de quien profesa el culto de la naturaleza. La lectura propicia esa conjunción que va más allá de los límites del libro, de la lectura y la literatura, para alcanzar la gracia del hombre en su plenitud.

El cuento concluye adelantando que «El mundo será Tlön». Es posible que el trámite para llegar a ese estado sea precisamente la lectura, una acción aparentemente escasa pero que es capaz de modificar las coordenadas rígidas en las que estamos inscritos, ya que en ese ámbito todo es posible, una separación del universo cotidiano que no lo suprime, al que se vuelve por complicidades y conjunciones literarias.

Lucila Sabarrós de Bortagaray

Héctor GARCÍA

Tres lecturas de un mismo cuento (3)

«Me parece un buen procedimiento borgesiano asumir que los libros se hablan entre ellos y no es necesario que los autores (que usan los libros para hablar...) se conozcan entre sí».

Umberto Eco

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» se inicia con la oración siguiente: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar». Por tanto, será necesario no perder de vista dichos elementos, quizá, para descubrir algo nuevo. Comencemos por los libros y Borges, tema infinito.

La obra que mencioné recién contiene varios libros porque refiere a diversos textos, muchos ficticios. Cada uno de estos colabora en crear «Tlön, Uqbar Orbis Tertius», en la medida que son citados. Todo comienza con una enciclopedia neoyorquina de 1917, «reimpresión literal, pero también morosa» de otra británica de 1902.

Más adelante, aparecerán nombrados el decimotercer volumen de *Writings*, de De Quincey; *A first Encyclopaedia of Tlön*, cuyo volumen XI ocupa buena parte del relato borgiano; una llamada al pie de página remite a Russell por *The Analysis of Mind*; una comparación con Schopenhauer menciona el primer tomo de una obra de dicho autor; un libro de Hinton ocultaba un carta crucial; y así, todo termina con la referencia a un texto de Browne.

Por otra parte, Borges escribió en su cuento que: «También son distintos todos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen las tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto».

Pasemos ahora a los espejos. Según «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el escritor de dicho cuento y Adolfo Bioy Casares polemizaban como amigos en torno a una novela posible luego de cenar, en una noche de 1935, aproximadamente. Entonces sintieron que «desde el fondo del corredor» un «espejo los acechaba». Coincidieron en que «los espejos tiene algo monstruoso».

Luego del descubrimiento, «Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cúpula son abominables, porque multiplican el número de hombres». Dicha sentencia conocerá una nueva versión, según el cuento de Borges, más pobre: «para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan».

Sin ir más lejos, para evitar reiteraciones, hay que destacar que los espejos tienen otra facultad: guardar recuerdos. Tan es así, que la presencia del ingeniero Hebert Ashe dejó sus huellas «en el fondo ilusorio de los espejos», en el Hotel de Adrogué.

Pues bien, con todo lo mencionado hasta ahora es posible pensar como tlonista.

Si «explicar un hecho es unirlo a otro»; se podría intentar explicar libros gracias a los espejos.

Un libro fusionado con un espejo puede adoptar diversas formas en la imaginación, aunque parezca algo extraño. El propio Borges fusionó un libro con un laberinto en «El jardín de los senderos que se bifurcan», así que nuestra propuesta viene al caso. Si descartamos la concepción clásica de arte como reflejo de las cosas que reflejan ideas y otras asociaciones similares, podemos concebir un libro espejo que, si es como los de Tlön, contiene su contralibro que también es espejo.

Un libro así se construiría y se negaría dialécticamente. Pero ¿acaso hay algo semejante en la literatura o en el arte? Claro que sí, Borges lo sabía bastante bien.

En su artículo sobre Nathaniel Hawthorne, Borges citaba una idea de dicho autor anotada en los Cuadernos: «Que un hombre escriba un cuento y compruebe que este se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque a una catástrofe que él trate de eludir en vano. Este cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes es él».

«Tales juegos - continúa el escritor - tales momentáneas confluencias del mundo imaginario y del mundo real - del mundo que en el curso de la lectura simulamos que es real - son, o nos parecen modernos. Su origen, su antiguo origen, está acaso en aquel lugar de *La Ilíada* en que Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son batallas y desventuras de la misma guerra de Troya. Ese rasgo tiene que haber impresionado a Virgilio pues en la Eneida, consta que Eneas, guerrero de la Guerra de Troya, arribó al puerto de Cartago y vio esculpidas en el mármol de un templo escenas de esa guerra y entre tantas imágenes de guerreros, también su propia imagen. A Hawthorne le gustaban estos contactos de lo imaginario y lo real, son reflejos y duplicaciones del arte...».

A esta altura, si continuamos pensando como hombres de Tlön, podremos relacionar dos obras disímiles, atribuirles un mismo autor y luego redactar nuestro metatexto. Un trabajo así se podría titular «Jorge Luis Borges, escritor de *Le récit spéculaire*». Aclaremos lo dicho.

En 1977, Édition du Seuil publicó un libro de 248 páginas titulado *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Su autor era Lucien Dällenbach quien se ocupa en dicho texto, precisamente de las obras de la literatura que incluyen en su interior referencias a otra obra con la cual mantiene una relación de similitud, en especial, aquéllas en las cuales el escrito modela o construye al escritor.

Dos problemas terminológicos se plantean ante el paratexto mencionado. Si se traduce literalmente: *El cuento especular. Ensayo sobre la puesta en abismo*, el resultado será especioso. Por un lado,

puede sonar rico en asociaciones, pero por otro, dichas asociaciones pueden desviar hacia sentidos que Dällenbach deseó evitar o que se horrorizaría al imaginar.

Comencemos por el principio, que en esta situación resulta más sencillo. *Récit* puede ser reemplazado por *cuento* sin mayores complicaciones y riesgos. Sin embargo, quienes recuerden las traducciones realizadas por Editorial Tiempo Contemporáneo de Buenos Aires, de los *Cuadernos Comunicaciones*, pueden preferir traducir *relato*. Al respecto, no resulta difícil recordar aquel párrafo de Roland Barthes, en el primero de los cuadernos, en el cual la versión castellana sostiene que múltiples son los relatos y que estos pueden ser sostenidos a través de la lengua, lo gestual, lo visual, lo auditivo y a través de todos estos medios al mismo tiempo.

«*Spéculaire*» aparece dotado de mayores dificultades a la hora de tentar la traducción. En francés, implica la reflexión de los espejos y la reflexión del pensamiento. En castellano, la primera acepción se pierde y a la segunda se le agregan otros: «tráfico, ilícito» e incluso el de «pensar inoperante». Por otra parte, utilizar el concepto de *cuento especulativo*, abre puertas a evocaciones kantianas que Dällenbach desearía.

Pasemos ahora a *mise en abyme*. La cuestión la plantea el autor cuando en la primera oración realiza una llamada al pie de página. Así, ni bien comienza el *avant propos* nos enteramos que *abyme* admite ser escrito con i o y; al tiempo que Dällenbach advierte que opta por la segunda opción pero que no desea ahondar en ello.

El término *mise en abyme* refiere al campo de la heráldica francesa. Denomina a la figura en la cual el escudo incluye dentro de sí una réplica de sí mismo. Por tanto, se trata de un «terminus technicus» y una traducción literal que eluda una consulta a las tradiciones castellanas de la heráldica, caería en la temeridad.

El carácter de término teórico resulta reivindicado por Dällenbach. De esta manera, intenta evitar especulaciones en torno a «ricas posibilidades asociativas». *Abyme* nos remitiría a Pascal, al misticismo, a Heidegger y otras interpretaciones metafísicas. El autor tam-

bién señala que *abyme* evoca la profundidad, vértigo, caída, mar, cielo e infierno.

Hasta el momento, dimos vueltas en torno al término, ingresamos al concepto. Ya dimos un adelanto, pero al profundizar, nos encontramos que *mise en abyme* es un concepto trinitario; encierra tres procedimientos dentro de sí. Por duplicación simple, en primer lugar, se entienden las obras que encierran otras con las cuales guardan cierta relación de semejanza. Por duplicación al infinito, en segundo orden, se entiende aquellas obras que incluye otra, la cual incluye otra dentro de sí, todas interrelacionadas mutuamente. Por último, nos encontramos con la duplicación aporística o especiosa, en la cual una obra incluye otra que a su vez incluye a la primera.

El adjetivo *especiosa* se encuentra en los dos sentidos que le atribuye la Real Academia: precioso, por un lado, engañoso por otro.

En «*Tlön, Uqbar. Orbis Tertius*», Borges no solo comenzó a escribir *Le récit spéculaire*, al cual elaborará en otras páginas de su autoría, sino que realizó un experimento en tal sentido. No hay que olvidar que el «onceno tomo» que suministra el conocimiento de *Tlön* poseía en la primera página «un óvalo azul con el siguiente párrafo: *Orbis Tertius*».

Por otra parte, como cada libro contiene su contralibro o es una obra incompleta, nos encontramos con una posdata aparentemente ulterior, en la que como consecuencia de la *mise en abyme* mencionada, «el mundo imaginario» y el «mundo real» se entrecruzan, introduciéndose o sustituyendo el primero al segundo; contacto este que no deja de ser «reflejos y duplicaciones».

Sobre el final, resulta innegable que del cuento que hoy nos convoca resulta imposible imaginar las lecturas probables.

Inventemos una como ejemplo. Se podría relacionar la afirmación: «los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de hombres» con la realidad de la obra artística en la era de su reproducción tecnológica, tema de Walter Benjamin. Dicha preocupación, fue recientemente tomada por un cineasta, Alan Rundolph,

quien en su *Los Modernos* filma las aventuras de un grupo de falsificadores de obras de Modigliani quienes, involuntariamente provocan que los óleos de dicho plástico sean quemados en una chimenea, mientras que las falsificaciones se encuentren para ser veneradas por el público en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York. Pero, en fin, ésta es otra historia.

Héctor García

Nelson Di Maggio, Marosa Di Giorgio, Fernando Loustaunau, Juan Carlos Legido, Carlos Pellegrino

En diálogo con Adolfo Bioy Casares.

Nelson Di Maggio - Hoy estoy viviendo un mundo de ciencia ficción. Aquí, en esta sala hay un affiche de una muestra de Picasso y según se lee, supuestamente hecha en el Palazzo Reale de Milán, en setiembre-octubre de 1953. Ahora bien, sucede, que en esa misma fecha (de setiembre-octubre a diciembre) yo estaba en la Bienal de San Pablo viendo el *Guernica* de Picasso. ¿Hay dos *Guernica* de Picasso? ¿Hay una copia de Picasso? Es curioso... Si no hubiera, o la exposición en Milán no se hizo o yo no estuve en la Bienal de San Pablo.

Esa ficción se extendió luego a otros terrenos. Ayer estuve en el Museo del Hombre y la Tecnología, aquí en Salto, viendo unos antiguos fonógrafos; me pareció que lo único que faltaba en el Museo era el personaje de Faustine de *La invención de Morel*. Eran viejos gramófonos o fonógrafos, como prefiere llamarlos Bioy y en ellos se podía escuchar «Té para dos».

Entonces, pasamos hoy, a estas inquisiciones, a Borges, quizá a Bioy. Falta Miguel Angel Campodónico, pero están Marosa Di Giorgio, el profesor Juan Carlos Legido, Fernando Loustaunau, y desde luego, Carlos Pellegrino.

En lo que me concierne, me siento libre de pecado original porque a Salto lo conozco desde hace muchos años. Curiosamente, cuando venía hace diez años a dar unos cursos sobre arte, el viaje largo, pero no tan largo, me obligaba a leer un libro por noche. Así fue que leí *Plan de evasión* de Bioy Casares, que también pudo haberse llamado «La verdadera vida de Enrique Bordenave», son dos libros a los que estoy siempre contándoles las páginas. No como cuando leo *La Montaña mágica* de Thomas Mann que lo hago para saber cuántas me faltan, sino que en esos dos pequeños grandes libros las cuento porque no quiero terminar nunca.

Curiosamente, también, antes de salir de Montevideo un amigo me dijo: «No te olvides que Salto tiene un origen portugués». Las tropas portuguesas hicieron de Salto un sitio de vanguardia para defenderse de los guaraníes. Señalo primero el origen portugués de Salto. Y señalo, además, que Borges tuvo ancestros portugueses.

Yo viví en Portugal muchos años, en Lisboa, donde justamente se llamaba Olisipo, que viene de Ulises, la leyenda olisiponense cuenta que Ulises tuvo como destino final a Olisipo, Lisboa.

Es decir, el poeta Homero, ciego; Borges, ciego también, también sus ancestros son portugueses. ¿Por qué no situar a Tlön no en Salto sino en Lisboa? Es una hipótesis ficcional solamente. Quizá Tlön pueda ser una de esas palabras que como Rosebud en *El ciudadano* de Orson Welles o *Solaris* de Tarkovski encierra un misterio, ese mundo imaginario que proyectamos.

Cuentan estos desplazamientos imaginarios que podemos hacer de Salto a Portugal que, tal vez unidos por la admiración común de Bioy Casares por otro escritor, Eça de Queiroz, unen ambos lugares.

También Bioy da esa demoledora visión de la sociedad burguesa porteña como Eça de Queiroz lo hace de la sociedad portuguesa del siglo pasado. Pero pasemos a las preguntas:

Marosa Di Giorgio- Bueno, aquí se me plantea un problema, quisiera preguntarle al Señor Bioy Casares sobre un término del Islam que es uno de los noventa nombres de Dios y también significa o califica a un ser o a una cosa que, por destacarse demasiado o brillar demasiado, se vuelve inolvidable y acaba por torturar y enloquecer a la gente. Eso está en Borges y está en la atmósfera de todo lo que venimos viviendo en estos días. El tema me inquieta mucho y quisiera que el Señor Bioy Casares se dignara seguirlo un poco más porque me preocupa, aunque sea durante unos segundos, pero tengo que hacer la aclaración de que ya le formulé esta pregunta al Sr. Bioy Casares y me dijo que no, que no me va a contestar nada.

Adolfo Bioy Casares - Tendría que preguntarle a Borges... La verdad es que nunca hablamos de ese tema y me parece lindísimo lo que usted dice pero qué más le puedo agregar, ahí está. Bueno, son muy benévolo ustedes; creo que es esta la respuesta que esperaban.

Fernando Loustaunau - En realidad, lamentablemente, mi pregunta tampoco es una pregunta y voy a infringir algo que pretendo que sea una norma cada vez que tengo que someterme a un diálogo de esta naturaleza. Creo que lo ideal para alguien que formula una pregunta es que esa pregunta sea invisible, no tanto como para que no se vea ni se oiga, menos porque no se sienta, sino por tratar de que quien la formule pase lo más inadvertido posible de modo de dar la posibilidad, a quien tenga que responderla, de ser la única persona involucrada. Mi reflexión tiene dos partes.

Me ha interesado mucho la obra de Bioy Casares y me interesé mucho más cuando empecé a saber un poco más de la vida de Bioy. Más aún cuando pude leer el trabajo de Noemí Ulla y uno, sin pretender aquí articular una «Biografía», diría simplemente que me preocupan dos cosas.

Una, la asociación que ha habido, asociación implícita como es la mayoría de las asociaciones, las más peligrosas, entre Bioy Casares y un grupo de gente que tuvo una importancia particular en la cultura de estos países. Cuando digo importancia, no es en un sentido apologético ni pretendo tampoco ser crítico en la literatura argentina y transargentina; pero porqué no confesar que el nombre de Bioy, que la gente vincula con la Revista *Sur* aunque Bioy se defina como absolutamente *outsider*, como si hubiera sido totalmente ajeno a ese grupo más allá de algunos vínculos de amistad que pudieran haber existido o alguna colaboración esporádica con esa publicación.

Y la segunda parte de la pregunta se refiere a la soledad literaria que a mí me parece casi un pre-requisito, pero que me interesaría se formulase desde el lugar de Bioy, en relación con ese grupo humano que en realidad responde a determinadas característi-

cas, prefiero sacarme el problema de utilizar términos que son un poco antipáticos, y remitiré a sus integrantes a otra persona con más autoridad que yo y, aparte de esa calidad, se murió hace diez años. Me refiero a Roland Barthes quien dice en un programa de televisión, en un diálogo, tan vivo como este, que se ha producido cierta liberación, hemos matado felizmente a quién Mallarmé llamaba el señor que hay en el escritor por no decir el pequeño señor.

Esa observación señala una transformación a la vez ideológica y social; o que comúnmente se ha dado en llamar 'la burguesía' es una institución que ya no sostiene más a su gran literatura, en el fondo ya no la posee más. Esa gran literatura burguesa aparece ahora como refugiada en grandes parques nacionales, reservas, por ejemplo, y Barthes empieza a citar lugares que, de algunas forma, son despreciados por él y por lo que podría considerarse la conciencia colectiva.

Me llama la atención desde la perspectiva de una sociedad profundamente mesocrática, como ha sido la uruguaya en la segunda mitad del siglo XX, cómo un grupo de escritores argentinos pudieron escribir desde un lugar con referencias obvias y ostensibles a lugares de veraneo o de invierno, a todos esos ambientes que, desde mi lectura montevideana, sin conocer a Bioy Casares, muchas veces terminé dudando si realmente era una mera reproducción de esa realidad de la sociedad argentina o si todos ellos se estaban riendo. Entonces, la pregunta segunda, postsoledad, tiene que ver con la forma en que ha manejado, desde la artesanía interior del escritor, una persona de la calidad sociológica de Bioy Casares los elementos que hacen a esa sociedad. Digamos, ¿con qué pudores, falsos pudores ha manejado su vida, sus esparcimientos y sus goces? Pido perdón por haber hablado tanto.

Bioy Casares - Bueno, voy a empezar por lo que vino antes de la primera pregunta. Usted dijo que cuando me conoció, empezó a comprender mejor mi vida. Yo pensaba que los escritores descuidaban el relato en función de la historia; aquello que los novelistas y los

cuentistas sentían que debía ser lo más importante. Durante mucho tiempo estuve, me sentí contrario a lo biográfico. En las críticas omitía las circunstancias personales referidas a los autores. Hubo, hace muchos años, una polémica entre C. S. Lewis y E. M. W. Tillyard, que se juzgó adecuado definirla con el título de la «herejía personal» donde Lewis defendía una crítica que se abstuviera de lo histórico y Tillyard decía, por ejemplo, que los elementos biográficos ayudaban a comprender una obra. Yo era partidario de la postura de Lewis y no solamente eso me llevó a que leyera otros libros de él sino a sentirme muy fortalecido por lo que decía. Hoy en día pienso todo lo contrario y creo que el conocimiento de la vida de los autores nos ayuda a comprender la obra, como si nos diera un pensamiento más completo sobre ella.

A lo largo de mi vida he ido desechando algunos prejuicios que tenía antes; por ejemplo, yo creía que con las cartas se hacían biografías con agujeros, digamos, o puntos negros como se dice ahora, que eran biografías desesperantes. He leído las cartas de Byron, los doce tomos, y me he lamentado que no hubiera quince o veinte; a través de sus cartas tengo la impresión de conocer el mundo de Byron tan perfectamente como si hubiera leído toda su biografía. Pero, además, también observé que hasta las cartas que creía que eran malas para escribir novelas, descubrí que pueden ser una técnica del relato porque permiten la visión de los personajes y presentar la situación en que se encuentran por distintas razones. Basta leer una novela de cartas para comprender lo buena que puede ser una novela con ese tema y procedimiento.

En cuanto a la soledad a la que Ud. se refería en la primera pregunta puedo decirle que mi vida no ha sido tan sola, aunque yo no he hecho vida literaria, salvo la amistad con Borges, la amistad con Peyrou, la amistad con Mastronardi, la amistad con Amorim, la amistad con tantos escritores consagrados y todos los temas que hemos hablado juntos; pero, en realidad, no he hecho vida de café, no he hecho esa vida de reuniones de escritores. Creo, además, que una vida literaria fuerte, generalmente va acompañada de una débil literatura. Mi vida ha sido más bien de diálogos, de conversaciones

y las reuniones en *Sur* eran reuniones convocadas por Victoria que, hoy dicen, se parecían un poco a las levas y uno sentía bastante resignación. Mis padres la querían mucho y yo no he sido un hijo en oposición a mis padres, al contrario, era muy amigo de ellos, así si ellos la querían yo estaba muy dispuesto a quererla pero teníamos gustos un poco distintos. Victoria era bastante intemperante, creo que nunca me sentí yo mismo delante de ella porque me asustaba un poco. Me acuerdo que a Victoria le gustaban las personas conocidas, ¿no?, entonces, una vez, yo estaba en Mar del Plata y apareció un tenista - fui un buen tenista durante muchos años, era, digamos, el segundo o tercer tenista de la Argentina. Victoria supo que estaba ahí, me pidió que lo llamara y lo llevé a la casa. Al día siguiente, este tenista me dijo: - Bueno, esta tarde nos vemos en lo de Victoria. Le contesté que creía tener un programa un poco mejor. El tenista como sabía que yo era muy amigo de Victoria le contó mi comentario y bueno, esa noche Victoria me llamó, me dio un reto. Toda la vida se ha repetido esa situación. En fin, ya lo he dicho, mis gustos eran distintos, ella admiraba a Virginia Woolf, a todo el grupo al que pertenecía, en cambio, aunque no digo que piense mal de Virginia Woolf sé que la admiré mucho porque era prestigiosa y porque otros la admiraban. Todavía era un chico y no tenía criterio propio. Hoy en día, pocas veces me digo qué ganas de leer un libro de Virginia Woolf. No me pasa frecuentemente. En cambio los autores que a mí me gustaban le parecían a Victoria poco *high brow* y esa impresión hacía que no me fuese muy cómoda la relación con ella pero nos queríamos a pesar de todo esto que estoy diciendo, nos queríamos muchísimo. Victoria era así, bastante elemental, bastante parecida a un chico y tenía cosas que podían dar rabia a los demás pero a mí no me daban rabia. Por eso cuando invitaba mucha gente a su casa, si había frambuesas, las miraba y si le parecía que eran pocas para toda esa gente que esperaba, se iba al comedor y se comía las frambuesas ella. Pero esas cosas son simpáticas.

El día que nos conocimos con Borges había un visitante ilustre en casa de Victoria y Borges me preguntó cuáles eran los autores que yo prefería. Hablamos de ese tema y Victoria se impa-

cientó. Nos dijo: - No sean... - una palabra que empieza con eme - ... hay un visitante ilustre, tienen que atenderlo. Borges se ofuscó, ya tenía mala vista, tropezó con una lámpara, fue un oprobio aquello y se quedó enojadísimo. Ese mismo tropiezo lo acercó más a mí y volvimos a Buenos Aires hablando de libros.

Con respecto a la segunda pregunta que Ud. me formuló, creo que no soy digno de ella. A ver cómo era.

Loustaunau - Era algo más bien una reflexión y no tanto una pregunta exclusiva a Bioy. Tenía que ver con el hecho de que una alta producción literaria argentina, alta cuantitativamente, digamos, y calificada, por lo menos dentro de la Argentina, tomaba determinados signos sociales que corresponden a determinados grupos y que a su vez se daba el hecho de que un alto porcentaje de esa misma gente que escribía pertenecía a esos mismos grupos sociales. Por eso hablaba de Roland Barthes, quien cita a su vez a Mallarmé, cuando Mallarmé hablando del escritor decimonónico, se refería al señor que existe en cada escritor. Me lo pregunto y lo planteo aquí como pregunta general, cómo en Argentina ese requisito del señor siguió existiendo y me parecía pertinente mencionarlo en este lugar relacionando esta pregunta con la primera, digamos, ya que Bioy parecería tener todas las características de uno de esos señores, con algunas excepciones para mí bastante relevantes. Por ejemplo, al no integrar Bioy estos cenáculos, le iba a ser bastante difícil ser reconocido, ¿no?.

La segunda pregunta, en dos palabras es, cómo se explican esos cenáculos, cómo fueron aceptados y cómo, durante muchos años, fueron dueños de la cultura argentina. Ese fenómeno de cenáculos que, en otras sociedades de mediados del siglo XX, en la postguerra, hubiera sido casi imposible que funcionaran en la forma que lo hicieron.

Bioy Casares - Yo sigo sin saber. Porque, realmente, si hay alguien que no es un sociólogo soy yo; no he tratado nunca de

explicarme fenómenos sociales, apenas trato de explicar situaciones personales mías o de mis amigos.

En fin, le diría que creo, simplemente, que la literatura argentina no sería muy rica en ese momento y si un grupo de buenos escritores se reúne, bueno, esa reunión tiene su importancia. Además hicieron una revista que no me parecía demasiado buena entonces y que ahora cuando la he consultado, la he encontrado realmente excelente, en la medida en que puede ser excelente una cosa en un mundo como el que conocemos donde casi todos están ganando dinero. Me parece que es lógico que si esa revista ha durado tanto tiempo, todas esas personas que la hicieron tuvieran cierto predicamento para la sociedad argentina.

Loustaunau - Perfecto.

Bioy Casares - No, no creo que sea perfecto.

Di Maggio - Ahora, el Profesor Legido.

Juan Carlos Legido - Antes que nada quiero borrar lo de profesor, es un elemento que puede asustar acá a un escritor porque de alguna manera...

Bioy Casares - Yo soy profesor porque en Italia me hicieron profesor.

J.C. Legido - No se iba a imaginar Jorge Luis, y a usted lo nombraba en ese cuento que nos ocupa, que cincuenta años después iba a estar tan llevado y tan traído en la casa de Amorim en Salto. Eso realmente puede ser una cosa muy linda, pero al mismo tiempo, tan inesperada con respecto a eso que pudo ser el cuento. Siento un gran

pudor al dirigirme a un escritor. El aspecto de la creación tiene muy poco que ver con las descodificaciones que hacen los historiadores, los críticos y los profesores, con todo el respeto que me merecen todos los que viven de la literatura, por supuesto, de una manera digna, y agrega un aspecto a la cultura. Pero pienso que el aspecto primero del arte y del creador es casi inanalizable, diría yo. Le repito, siento un gran pudor al tener que estar hablando con un creador. Usted me va a perdonar.

Ya que estoy aquí para preguntar y a pesar de que le decía a *Di Maggio* que no me llamara profesor, voy a hacer una pregunta que tiene que ver mucho con esto de profesor. Se relaciona en parte con el tema del que habló *Lisa* hoy en esa intervención tan conceptuosa que realizó y, de alguna manera, lo uno con lo que dijo *Noemí* ayer o aquello de lo que estuve hablando con ella respecto a la literatura. *Lisa* habló del año 40 donde aparece el cuento del que se ha tratado tan intensamente en estos últimos dos días y *La invención de Morel*. Quiero aclararle al Sr. *Bioy* que a pesar de que no me declaro Profesor oficial estuve explicando *La invención de Morel* el año pasado a unos alumnos particulares, por lo tanto, si bien no la tengo muy presente porque habría que repararla nuevamente, tengo algún conocimiento de esa nouvelle.

Bioy Casares - Yo tampoco la tengo presente.

J.C. Legido - No se preocupe, eso le suele pasar a los escritores, tienen mucho más presente su obra los profesores, los críticos y los historiadores de arte porque son fechas muy especiales para ellos. Lo que se unía al año 40, lo que puede ser realmente una iniciación en la Argentina de la literatura fantástica ya que, hasta entonces, yo no tengo conocimiento que se hubiera hecho en la Argentina, al menos que esté equivocado tampoco soy un especialista, ni nada por el estilo, de la literatura argentina apenas conozco algo de literatura uruguaya.

Yo me hacía esta pregunta acerca del año 40, y estoy inspirado por *Lisa* porque si no hubieses hablado tú hoy yo no sabría qué preguntar, me habría venido completamente en blanco. El año 40

sabemos lo que fue, nazismo, el suicidio de Benjamin, el suicidio de Roth en París de Joseph Roth, el novelista austríaco. De alguna manera yo no sé si Ud. y su amigo y colaborador en tantos aspectos literarios, al abundar en lo que se puede llamar literatura fantástica, que era un género tan poco utilizable, tuvieron algún rechazo consciente de lo que había sido la literatura argentina hasta entonces que, de alguna manera, estaba dominada por lo que podemos llamar el realismo. Vamos a pensar en *Facundo* de Sarmiento, el poema gauchesco *Martín Fierro* que, aunque no se trate de prosa, es un poema narrativo. Vamos a pensar en Gálvez y vamos a pensar, sobre todo, en un autor que no ha aparecido para nada en estas conversaciones, al que yo considero un buen autor que es Roberto Arlt.

Ustedes tuvieron algún sentimiento consciente de oponerse al realismo que era lo que en ese momento dominaba en el siglo XX, incluso un realismo que tenía hasta determinantes socialistas en algún momento cuando se impusieron una cantidad de ideas donde incluso la política quería llevar una estética determinada. El mismo Borges, en este cuento, habla de ordenamientos sectarios de esa filosofía, lo que fue el naturalismo, lo que fue el realismo, lo que fueron las preocupaciones sociales con que los autores tenían que probarse a sí mismos, una tendencia que se dio en Argentina y que le costó incluso muchos sinsabores a Borges y a Mujica Láinez que estaría emparentado con ustedes. en relación a cierta literatura.

La pregunta que le formulo es si fue consciente eso de la literatura fantástica, supongo que no, que debe haber surgido por vocación propia o bien si hubo alguna otra causa, algo detrás, que los hizo reaccionar a ustedes dos como escritores, ¿está claro?

Bioy Casares- Si, está clarísimo. No creo que hubiera una idea de llegar a la literatura fantástica para oponernos al realismo, precisamente. Escribimos literatura fantástica, simplemente, porque habíamos leído literatura fantástica en *Las luces de la noche*; *Hou Lou Meng*, una novela china, *El sueño del aposento rojo*, porque leíamos a cuentistas, también a cuentistas ingleses de literatura

fantástica y no había tantos. Fueron esas lecturas y el gusto por contar historias lo que nos llevó a pensar que las historias fantásticas o que las novelas policiales son un tipo de literatura que si no se escribe, que si no se construye bien, el relato fracasa. Pensamos que, de algún modo, esa literatura nos serviría, a nosotros, para ejercer las exigencias de construcción de relatos que nos gustaban y, al mismo tiempo, para mostrar a la gente, modelos de relatos bien contruidos.

El realismo a mí nunca me ha sido antipático, trato de que mis historias se sientan como reales, que se sienta la vida cotidiana, así que no voy en contra de eso. No considerábamos que estábamos escribiendo en contra de algo, no escribíamos, por ejemplo, en contra del surrealismo, sino contra la literatura no deliberada, no construida, en el sentido en que, simplemente, se limitara a contar algo sin buscar casi un sentido a las cosas. Pero no era contra el realismo de ninguna manera.

J.C. Legido - ¿Puedo agregar algo?

Bioy Casares - Agregue.

J.C. Legido - Yo no decía, claro, contra el realismo, sino contra la presión del ambiente o del ambiente crítico literario.

Bioy Casares - No creo; simplemente creo que escribíamos por una suerte de fervor que hemos sentido al leer otras obras; me temo que muchas veces se olvida esa lectura como causa de la escritura. Al fin y al cabo los escritores somos lectores. Porque hemos leído algo, hemos sentido la fascinación de esa lectura y, bueno, deseábamos producir a los lectores una fascinación semejante a la que hemos sentido. Creo que por eso yo me puse a escribir, porque sentí, descubrí un día la literatura y la fascinación que me dieron ciertos libros.

Carlos Pellegrino - Como yo lo he fatigado a Ud. y a todos con mis preguntas, no sé si debería hacerla. Por eso me voy a proponer no hacerle una pregunta, aunque parezca una trampa, digo, simplemente, que Ud. habló recién de la eficacia de la construcción del relato; fíjese que acá, deliberadamente, vinimos a provocarlo para que Ud. hable y diga todo lo que se le ocurre porque todo lo que Ud. dice para nosotros es precioso. Ud. ha hablado de la eficacia de la construcción y eso podría estar, de algún modo, relacionado con la consistencia de la tradición propia en el sentido de toda esa recuperación de una tradición que puede ser argentina pero que puede ser también sobre todo euroamericana. Ud. habló también, y ya van casi dos veces que tocamos ese tema que a mí me deja completamente, desafortadamente, interesado y le voy a decir porqué. Ud. habló de su realidad casi críticamente y yo, por esos acasos de la vida, dirigí una revista, *Maldoror*, y a veces hemos tenido discusiones, ¿verdad?, no en relación a Borges o a Ud. porque para nosotros Uds. no son discutibles, son indiscutibles, pero hemos discutido acerca de porqué se seguía llamando «Maldoror» ya que el plan, el proyecto de Lautréamont no era el nuestro y tenemos aquí a Loustaunau que es uno de los más fervientes disidentes surrealistas sobrevivientes. Tiene poca edad, bueno se cree que tiene, que quiere decir algo en relación a la sobrevivencia del surrealismo. Todo eso es nada más que una pregunta, es para provocarlo a Ud. sobre el surrealismo o sobre la eficacia de la construcción del relato.

Bioy Casares - Bueno, lo que Ud. dice está también relacionado con el tema de la originalidad. Ya se ha hablado acá de eso y veo que el modo más seguro de no encontrarla es buscarla. Creo que casi toda la literatura de vanguardia ha puesto a toda la gente en busca de la originalidad y es una búsqueda fracasada como lo atestiguan tanto textos que son encantadores cuando los comentan los críticos y los biógrafos y, sin embargo, cuando uno los lee tiene que hacer un esfuerzo para llegar al final. Entonces, creo que tanto el realismo como el surrealismo, es parte de esa enfermedad en busca de la

originalidad que hubo a partir del 27 y me asombra que sea tan longeva.

Me acuerdo... en el año 51... probablemente, estaba en París y estaban Octavio Paz y Elena Garro, su mujer; íbamos a la avenida Victor Hugo donde vivían y allí teníamos unas peleas muy grandes. El me traía cuadros de pintores mexicanos para que yo los admirara y cada uno me parecía más feo que el otro. Después un día me llevó a la Place Blanche para que conociera a Breton y me acuerdo de una frase que me dijo: - Porque al fin y al cabo con quien uno puede conversar es con los surrealistas -. Yo lo quiero muchísimo a Octavio, y no comprendí jamás cómo podía conversar conmigo. Fuimos a la Place Blanche; me causó una impresión rara este hombre que parecía un subteniente del ejército, así muy seguro, ahí con una cantidad de admiradores alrededor suyo y nos habló de un sistema de jeroglíficos con los que iba a poder hacer una revolución, los iba a poner en las paredes de París en mensajes subversivos y la policía no iba a poder hacer nada porque nada de eso estaba previsto. Entonces, yo, ingenuamente, como Uds. me hacen preguntas a mí, le pregunté cómo era eso y ahí descubrí que no tenía ninguna idea de cómo eran esos jeroglíficos que le gustaban tanto a pesar de que decía que ya los tenía en su casa; entonces, le pidió a una chica de Indochina, muy linda, que era lo que más me gustaba de esa reunión, que fuera a su casa ya que sobre el piano, debajo de la calavera estaba el libro. Pensé qué sería esa casa con una calavera sobre el piano. Bueno, se fue a buscar el libro y, naturalmente, no lo encontró. Quiero decir que esa es la experiencia personal un poco pobre que tuve del jefe de ellos y en cuanto a los libros, no asistí a todo ese movimiento con mucho interés, creo que fui surrealista en tiempos de un libro que se llamaba *Caos*, *La nueva tormenta*, una novela espantosa. Me acuerdo que leí un libro de Ramón Gómez de la Serna, se llamaba *Los ismos* que me gustó muchísimo que decía «lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo», hasta que un día desperté con ese interés nuevo, viejo, ... es una miseria, el tiempo en que las cosas son buenas por ser buenas y no porque son nuevas, desde luego.

Di Maggio - Perdón, Ud. habló de los surrealistas, pero también de su amistad con el pintor Xul Solar.

Bioy Casares - Era ante todo una persona encantadora, estaba siempre pensando, imaginando cosas que eran divertidas, sobre todo la narración que hacía de ellas. Cuando nos casamos con Silvina nos hizo un poema en neocreol que perdí. Xul era muy inteligente como constructor de cosas. No era muy sutil. Conversar con él no era muy interesante. Una vez estuvo en casa con María de Maeztu quien se sintió ofendida en su nacionalismo español porque le tocaron el idioma; el idioma no se podía tocar; ahora los españoles aceptan todo, aceptan todo neologismo, todo barbarismo pero en ese tiempo, a María le parecía que eran críticas al siglo XIX y estaba muy ofendida. Como lo maltrató mucho, cuando lo acompañé hasta el ascensor le dije: - Siento mucho lo que ha pasado - y me dijo «Venus es más linda» y el ascensor se lo llevó.

Di Maggio - Ud. se acuerda que cuando Xul Solar se estaba muriendo de un fuerte ataque al corazón, su mujer le dijo: «Tus quejidos, tus ay, me atraviesan como puñaladas». Y él le respondió: - Ai, ei oi, ¿está bien así? -. Y se murió. Además, y ya que estamos con un pintor, ¿qué relación tuvo usted con la pintura?. En alguna oportunidad cita a Fujita y a Picasso.

Bioy Casares - Uno de los principios que me guía es no hablar de pintura y no hablar de lo que no entiendo. Realmente, de lo único que puedo hablar un poquito es de literatura porque me he dedicado siempre a ella. Y porque lo que me gusta de la pintura es lo que viene de la literatura. Por ejemplo, me gusta Caravaggio porque Byron dijo en sus Memorias que estaban escritas en «*my best Caravaggio's style*». Desde ese momento me gusta Caravaggio. O como en una obra de Wells donde el protagonista se enamora de alguien que se parece a una de las sibilas de Miguel Angel y, bueno, yo admiré las

sibilas y empecé a admirar a Miguel Angel. Ud. comprende que no puedo hablar de pintura.

Di Maggio - Bueno, supongo que están formuladas todas las preguntas y muy bien contestadas por cierto, por lo menos, creo que nos satisface a todos. Y cabe agradecer a Bioy Casares que haya, no solo venido expresamente a Salto, sino que haya compartido, que nos haya hecho compartir, estos momentos realmente únicos y esperamos que alguna vez se puedan repetir.

Bioy Casares - Espero que sí. He venido también como un homenaje a Borges y a Amorim que me pedían que viniera acá y yo, por esa negligencia que uno tiene que, no piensa que el tiempo pasa, siempre lo había dejado para una próxima vez. Como ese poema de Lope de Vega, ¿no? El ángel le pide que entre y siempre lo deja para mañana y yo lo dejé para mañana y ahora llego tarde pero estoy contento de estar acá.

Di Maggio - Entonces le agradecemos también a Uds. que hayan vivido estas dos jornadas, largas jornadas compartidas con nosotros y seguiremos descentralizando el país.

Bioy Casares - Eso de Lope de Vega, «Cuántas veces el ángel me decía, alma asómate ahora a la ventana y verás con cuántos honores al entrar y cuántas hermosuras volverán mañana». La abriremos algún día para lo mismo.

Isidra Solari de Muró - Estamos culminando estos días tan intensos, en todo sentido. La presencia de Bioy Casares en Salto con el privilegio y la ternura de haber venido con su hija Marta. Nos llegan de una forma más allá de todo lo que yo pueda decir, todos ustedes lo saben porque también lo han sentido.

La inauguración del Centro no puede haber sido más auspiciosa ¿qué otros acontecimientos le esperan si en su inauguración se conmemora un cuento en el cual su protagonista quien, por su parte, es autor de tantas narraciones tan significativas, está presente?

Confesamos que cuando Fernando Loustaunau sugirió que había que celebrar en Salto los cincuenta años del cuento de Borges, no imaginábamos que se desencadenaría una conjunción tal de coincidencias afortunadas y memorables.

Queremos entregar a Bioy algo de Salto. Es el pedazo de un capitel de una casa que, como otra, también fue demolida. Se lo entregamos con la esperanza que, como lo marcaba Lisa esta mañana, las coincidencias con los símbolos se repitan y, a la manera de los griegos, este pedazo de capitel sirva de contraseña para que los amigos puedan reconocerse. Este fragmento que entregamos a Bioy es, pues, una promesa de otros encuentros. Muchas gracias a todos.

Las Nubes, 18 de agosto de 1990.

Arturo Sergio VISCA

Adolfo Bioy Casares en Uruguay

En un reportaje a Adolfo Bioy Casares, realizado por Ruben Loza Aguerrebere y publicado en El País de los Domingos el 3 de junio de 1990, el reporteador le dijo al reportado: «En Montevideo, tiene usted muchos lectores y muchos amigos míos lo admiran y quieren infinitamente». Y el reportado respondió: «Bueno, además de esos amigos, que seguramente van a ser amigos míos cuando los conozca, ha de haber un doble mío, porque siempre tengo ganas de ir al Uruguay». Pues bien: la de ahora es la hora en que ese deseo de Adolfo Bioy Casares queda cumplido, y, para satisfacción no solo de él sino de todos los que estamos aquí congregados, su presencia en el Uruguay no es la de ese fantasmagórico doble aludido en sus palabras sino la suya real y personalísima. Diré ahora, porque conviene destacarlo, que esa presencia estuvo de algún modo prefigurada cuando la *Academia Nacional de Letras*, en su sesión plenaria del día 3 de agosto de 1990, lo propuso, conjuntamente con los chilenos Nicanor Parra y José Donoso, para constituir la terna de candidatos de la *Corporación* para la edición 1990 del *Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes»*.

La decisión del *Jurado* que concedió el *Premio «Miguel de Cervantes»* al autor de *Diario de la guerra del cerdo* no constituye, en verdad, una consagración, sino, con todo rigor, y no es redundancia afirmarlo, la consagración de una consagración, porque ¿quién lo ignora? la figura literaria de Adolfo Bioy Casares y su dimensión de gran escritor hispanohablante -o, con mejor acierto, hispanoescribiente- tiene amplio reconocimiento internacional desde hace ya varias décadas. Con total precisión: desde que en 1940 publicó su memorable novela *La invención de Morel*, de la cual Jorge Luis Borges aseveró, con plenitud de justicia crítica, que no era una hipérbole calificarla de perfecta, y que yo, modesto lector, leí con deslumbramiento hace ya muchos años. La lectura de *La invención de Morel* me

hizo sentir - y sin esfuerzo así lo rescata mi memoria - que estaba ante uno de esos textos fascinantes en los que la imaginación razona y la razón imagina. Esta novela, de la que se ha dicho que no es ajena a la elaboración del guión de *El año pasado en Marienbad*, de Alain Robbe Grillet, es la piedra angular de un extraordinario edificio narrativo del cual, con acierto, ha sido posible afirmar que evidencia a «un admirable creador de mundos fabulosos contruidos de acuerdo a leyes precisas». Es válido agregar que el carácter fabuloso de esos mundos imaginarios no impide que de algún secreto modo se experimente en ellos el trasunto de las raíces porteñísimas de su creador, nacido, curiosamente, y como si valiera para hacer ostensible en él, asimismo, un cierto apego a lo uruguayo, en una casa de Buenos Aires situada en la intersección de las calles Montevideo y Uruguay.

En la convocatoria para el Premio «Miguel de Cervantes» emitida por el Ministerio de Cultura español se expresa que el propósito del mismo es rendir «anualmente testimonio de admiración a la figura de un escritor que, con obras de notable calidad, haya contribuido a enriquecer el legado literario hispánico». El testimonio de admiración al que invitan estas palabras hallará válida expresión, honda y fundamentada, en las disertaciones que tendrán lugar aquí y de las cuales soy yo tan sólo un mero introductor. Esas disertaciones, que están a cargo de renombrados especialistas, dibujarán algunos de los perfiles de la rica personalidad literaria de nuestro ilustre visitante. La proyección de varios videos contribuirá a completar el dibujo de su fisonomía creadora. Finalmente esos actos culminarán, en el más amplio sentido del término, en el acto final en el cual, haciendo bien vívida y cálida su presencia en el Uruguay, Adolfo Bioy Casares se encontrará rodeado de sus lectores uruguayos y sostendrá un diálogo con ellos. Es preciso agregar - y con esto finalizo mis palabras - que nuestro homenajeado fue designado *Académico Correspondiente* de la *Academia Nacional de Letras*, según resolución aprobada por la misma en su sesión plenaria del día 25 de julio del corriente año. Al respecto, me permito recordar que en alguna ocasión le preguntaron a don Ramón Méndez Pidal cuál era,

a su juicio, el mayor novelista americano. Y respondió, sin vacilar, que era don Miguel de Cervantes Saavedra. Con esta paradójica respuesta, el sabio español se propuso subrayar la unidad de todas las literaturas escritas - aquí en América y allá en España - en ese idioma que en el pensar del maestro Dámaso Alonso no debía llamarse ni castellano ni español sino hispanoamericano y cuya unidad no es destruida aunque se modula, enriqueciéndose, en distintas hablas con matizaciones y entonaciones propias. Con la resolución antedicha, la *Academia Nacional de Letras* no sólo denota su afecto por el autor de *La invención de Morel* y confiere perdurabilidad a su presencia en el Uruguay, sino que, y muy especialmente, expresa su convicción de que él es un grande y eminente representante de esa intensa y extensa literatura escrita en hispanoamericano y que configura una sola y unitaria literatura, situada más allá de todas las fronteras regionales. Creo - y no vacilo en afirmarlo - que esa concepción de la literatura escrita en hispanoamericano entendida como un todo o unidad indivisible es uno de los conceptos básicos de los que han inspirado a quienes elaboraron las bases que rigen el discernimiento del *Premio «Miguel de Cervantes»*, destinado a jerarquizar sin distinción de ninguna clase, y con pareja valoración, tanto a los creadores españoles como a los americanos. Así lo subraya el hecho de que, hasta el día de hoy, y con perfecta simetría, el *Premio «Miguel de Cervantes»* ha recaído en ocho escritores españoles (Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Rosales, Rafael Alberti, Gonzalo Torrente Ballester, María Zambrano) y en ocho americanos (Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Adolfo Bioy Casares).

Querido y admirado Bioy: Al darle la bienvenida, me honro poniendo en sus manos el documento que acredita su condición de *Académico Correspondiente* de la *Academia Nacional de Letras* del Uruguay.

Arturo Sergio Visca
Academia Nacional de Letras
Presidente

Uruguay en Adolfo Bioy Casares

El Presidente de la Academia Nacional de Letras acaba de destacar el privilegio de la presencia de «Bioy Casares en Uruguay». Siguiendo con el orden programado, yo me referiré brevemente a la presencia de Uruguay en Bioy Casares.

Esta inversión de términos en el título era una posibilidad previsible. El título ha sido adecuado a las circunstancias y, como ocurre con casi todos los títulos, en este caso también apuesta a la sorpresa de lo conocido. Ya se sabe que es parte de la retórica de los títulos adoptar otros títulos, adaptarlos, invertirlos, inscribirlos por ese procedimiento de conservación y alteración dentro de un conocimiento compartido y de esa manera, llamar la atención por algo que está precediendo y por algo que está sucediendo, es decir, significa que sucede varias veces: algo viene después y al mismo tiempo, algo está ocurriendo.

Más interesante que una referencia geográfica o patriótica - que no cabe - me parece necesario reconocer el aire casi publicitario de esta fórmula reversible que los retóricos denominan «quiasmo» y definen como la «ordenación cruzada de dos secuencias paralelas donde la segunda invierte a la primera». Para atenuar - o para acentuar - la rareza del término, habría que apuntar que no solo pertenece a catálogos retóricos ya que se utiliza el mismo término en medicina para designar un fenómeno de entrecruzamiento ocular de las fibras ópticas y también se denomina «quiasmo» el entrecruzamiento en forma de equis de las estructuras cromosomáticas durante la primera división celular. En efecto, los entrecruzamientos en quiasmo se registran dentro de varias disciplinas y especies.

Precisamente, de todo eso se trata en este caso: del Uruguay, de títulos, de frases hechas y de entrecruzamientos de diversa especie. Palabras cruzadas en un juego diferente, médicos siniestros y sus extraños experimentos que cruzan especies biológicas o genéticas; también de cruces de ríos por barcos o sin barcos.

Son numerosos los escritos de Bioy Casares en los que nuestro país aparece varias veces mencionado. Por otra parte, desde que oigo a Bioy, sé que tampoco escatima esas menciones fuera de la ficción literaria; pero, a pesar de las excesivas expresiones de afecto que prodiga a Montevideo, a Salto, al Uruguay, tan afectuosas que solo la sinceridad de la cortesía de Bioy las hace verosímiles, sospecho que - en cuanto a literatura se refiere - su generosidad no se origina en esa admiración por un país, un paisaje, una historia, un mito, algo así como la que inspira el consabido «Ver Nápoles y después morir», y no me molesta repetir la trivialidad del estereotipo porque da entrada al menos famoso «*Devenir immortel, ... et puis mourir*».¹

Con un Premio Cervantes a la vista, la paradoja de la inmortalidad puesta a término se atenúa, la gracia de esa ocurrencia, no. Ficción literaria de por medio, no es difícil conciliar los extremos de contradicción. Por varias razones. La primera razón - y si fuera convincente, me bastaría con una - consistiría en que para algunos narradores y personajes de Bioy, *este país*, no es solo el Uruguay o, desde Buenos Aires y con alguna nostalgia, «la Banda Oriental», sino que es «La otra Banda». Ahora, es aquí y ahora; desde Buenos Aires, desde allí, desde la obra de Bioy, es «más allá», pero un «más allá» próximo, casi accesible, el «Más Allá» al alcance de todos quienes se propongan alcanzarlo.

En «Planes para una fuga al Carmelo»² (1986), Bioy no nombra el departamento de Colonia ni una sola vez, en cambio para designarlo dice varias veces: «la otra Banda». Leo algunos ejemplos:

¿Alguien duda de que a cierta edad recibirá la visita del médico? ¿No es esa una manera de matar? Por razones terapéuticas, desde luego. Una manera de matar a toda la población.

- A toda, no. Están los que se escapan a la otra Banda.

En ese mismo cuento, donde se habla de profesores muy queridos, de universidades que se han convertido en oficinas de expendios de patentes, se sospecha que alguien en «la otra Banda descubre la manera de frenar la vejez».

Poco después los uruguayos descubrieron el modo de suprimir la muerte.

- Lo que nuestro patriotismo recibió como una patada.

Más adelante, en el mismo cuento, constataciones más realistas logran conformar la resignación a la inevitabilidad previsible:

-Pero ni los propios uruguayos lograron detener el envejecimiento.

- Menos mal...

Cuando ya está por cruzar el río, en otro pasaje, la esperanza o el suspenso se mantienen en términos similares:

-Alrededor de los dos países del Río de la Plata, se formaron dos bloques aparentemente irreconciliables, que hoy se reparten el mundo. Los enemigos nos llaman jóvenes fascistas y, para nosotros, ellos son moribundos que no acaban de morir. En el Uruguay la porción de viejos aumenta.

-¿Qué arreglaron?

-El cruce al Carmelo.

-¿En el Uruguay?-preguntó Hernández para ganar tiempo,

-Evidentemente- contestó Leonor. -Un lancharo nos espera en el Tigre, para llevarnos a la otra Banda.

En otro cuento del mismo libro «Máscaras venecianas», (*Historias desafortunadas*,³), el narrador de Bioy vuelve a radicar en estas tierras algunas de las constantes temáticas de su imaginación: la perseverancia científica de médicos extraños que traman experimentos abusivos entre la vida y la muerte, el fervor con el que los partidarios de las ciencias biológicas hacen posible la multiplicación de seres o, por procedimientos similares, los hacen desaparecer.

El motivo de la carta era pedirle que asistiera a las próximas Jornadas de Biología en Montevideo.

Siempre consideró que esos congresos y jornadas internacionales eran inútiles. No conozco persona más reacia a la figuración.

-Una semana en el Uruguay, con vos. ¡Qué divertido! - Hizo una pausa y agregó: - Sobre todo si no hubiera Jornadas.(..) (Creí notar un velado reproche por no haberla acompañado a Montevideo, le recordé el diagnóstico.)(...) en otras ciudades suele haber dobles de las personas que conocemos.

Llegaron de París noticias de que Daniela se había volcado íntegramente en sus trabajos y experimentos biológicos.

Se trata de un personaje que trabaja con

«hijos carbónicos, clones o dobles», «por nada la cambiaría con la original. Es idéntica pero a su lado vivo con otra paz»

-¿Se considera aprendiz de brujo?

- Como cualquier investigador que realmente contribuye al progreso de la ciencia.

A veces otras alternativas narrativas moderan, por referencias históricas conocidas, las aspiraciones a esta especie de eternidad doméstica. Se argumentan de este modo, salvaciones más apremiantes pero, como resultan consecutivas a persecuciones políticas o policiales recientes, las adversidades vividas hace más o menos años, el cruce de fronteras recupera cierta familiaridad. Son cuentos fantásticos normalizados por datos que registra la crónica y, a pesar de no abandonar experimentos genéticos, los diversos inventos contra el envejecimiento o la multiplicación de dobles siempre jóvenes, narradores y personajes entrevén, a corta distancia, el Uruguay como un refugio, la dirección de fuga hacia formas de seguridad más inmediata, rescates casi caseros:

-Lo que no entiendo es cómo aquí, por este simple túnel, Punta del Este y el Tigre quedan tan cerca.

En la misma página repite varias veces: «la otra Banda». Por ejemplo:

«-¿Inventos, como la persona que el señor tiene en la otra Banda?» (...) «- El viaje a la otra Banda, para ver a una mujer, es cuento viejo.»(...) «-Te olvidás que el gobierno ha prohibido los viajes al Uruguay. Quizá podríamos ir al Tigre y hablar con un lancharo, de esos que pasan a emigrados, o con un contrabandista.»⁴

Perteneciente al mismo libro (*El héroe de las mujeres*) pero en otro cuento («El jardín de los sueños», 1977), un diálogo reitera la atribución de refugio que nos interesa:

«-¿Y si me asilo en la embajada? ¿O en la uruguaya que está más cerca?» . (*El héroe de las mujeres*,⁵)

En otro libro: (*Historias de amor*) describe unos

escalones de piedra. ¡Cuántos amigos los bajaron, parece ayer, para encontrar una lancha y huir al Uruguay» (...) «convino (con Angélica y Ricardo) que los cruzaría al Uruguay en la noche del primero de octubre». («Paradigma»)(...)»el patrón de la *Liebre* informó a Ricardo de que no podía cruzarlos a la otra Banda,

o más adelante, en el mismo cuento:

los confundió con la propuesta de cruzarlos al Uruguay inmediatamente⁶

La abundancia de referencias no es exhaustiva pero parece suficiente.

Todavía citaré un cuento más, «La trama celeste»⁷ (1948), porque presenta un grado fantástico intermedio entre esos tránsitos de fronteras que los abusos históricos hacen verosímiles y las utópicas crónicas de inmortalidad multiplican. Se trata de uno de los cuentos más maravillosos, que parece actualizar alguno de esos mitos que los estudiosos podrían definir como derivaciones de «la *matière celtique*», aventuras y leyendas de guerreros que todavía nos encantan con el viaje de un héroe a un país brumoso, donde la luz y los amores se filtran en ciclos de reyes y fantasmas.

Se trata de los peligros y planes de fuga «del Capitán Ireneo Morris, detenido en un Hospital Militar». La segunda parte de ese plan se refiere a «la fuga de Morris al Uruguay».

A pesar de la gravedad de las sospechas militares, de las acusaciones de fuga o de traición que se ciernen sobre Morris luego del accidente que sufrió en un avión de prueba, internado en un hospital, detenido por el ejército argentino bajo sospecha de traición (argentino contra argentinos) o de espionaje (uruguayo contra argentinos), Morris primero insiste en reivindicar su identidad argentina

- Soy probador de aeroplanos.

-¿Con base en Montevideo?- preguntó sarcásticamente uno de los oficiales. Creen que ha venido de algún país hermano.

Morris le juró como argentino que era argentino, que no era espía.

Pero sus acusadores no re-conocen ni su identidad, ni su nombre, ni su ocupación ni su vinculación con el ejército. Entre los riesgos de fusilamiento y de expatriación, Morris acepta hacerse pasar por uruguayo:

Para ver qué sucedía, le dijo al oficial: - Confieso que soy uruguayo.

Explicó: - Me consolaba pensando que para mí un uruguayo no es un extranjero.

Refiriéndose a gestas similares - de fuga y de refugio - que ocurrieron en el pasado, algunas de las alusiones históricas que se formulan en el cuento contribuyen a acreditar narrativamente por automatismos referenciales, esos juegos de verosimilitud en un contexto fantástico, un género que, para sorprender cuenta con la inadvertencia de lo cotidiano. De manera que, en lugar de disminuir la dimensión sobrenatural de este «Más Allá», la familiaridad de lo previsible la avala y aumenta con circunstancias vividas o conocidas, habilitando el deslizamiento de una realidad inesperada, un sobresalto por más próximo más inquietante.

De la misma manera que esas referencias conocidas, sostienen un realismo incómodo, las observaciones del narrador parodian las convenciones por medio de epigramas, frases hechas pero inesperadas, estereotipos de un lenguaje coloquial descolocado. A cada paso, este desajuste abre grietas por donde se dispara cualquier sospecha de humorismo realista y por donde penetran más misterios que miserias. Ni se advierten los pases mágicos que acercan mundos vigilantes a mundos soñados. Lo conocido, lo previsible, lo trivial, coincide con las perturbaciones fantasmagóricas de una extrañeza casi normal. Son cruces que legitiman la naturaleza híbrida de una realidad dudosa hasta donde se llega cruzando una fuente clara (como en esas leyendas) o un río más o menos turbio (como el nuestro): así las cabras se vuelven quimeras, las yeguas pesadillas nocturnas, las Dianas perras, los relojes cucos, los hombres, unos bichos raros, la invasión de los medios, miedos. Así son frecuentes las metamorfosis de los sentidos, la mutación del dolor en sinfonías (*Plan de evasión*⁸) o en producciones no tradicionales de la energía, como en «Otra esperanza»⁹.

(Como no me propuse hacer un inventario de ficciones que hacen referencia al Uruguay, tampoco mencionaré las coincidencias con Julio Cortázar. Hablar del Hotel Cervantes cuando se celebra un Premio Cervantes, a pesar de la proximidad de ese establecimiento, me parece fuera de lugar).

En cambio, me interesa llamar la atención sobre uno de los cuentos más fabulosos, de esas obras que según Platón en el «Cratilo», exhiben la virtud de enseñar, por el nombre, la sintaxis más profunda, esa donde se articula la esencia del lenguaje y de la imaginación.

Es en una de sus *Historias de amor* donde el fenómeno de los cruces geográficos (entre Buenos Aires y Montevideo), fluviales (en ríos turbios y turbulentos), teatrales (de personajes y espectadores),

musicales (entre sinfonía y ópera), o verbales (entre idiomas distintos), cruzan sus espacios y especies en una mención zoológica que, desde el título: *Ad porcos* (1967) ironiza sobre híbridos que Bioy ha experimentado, en la letra, dentro del marco monstruoso de una *bioylogía* tan extraña como las palabras que uno inventa. Sigue sobresaltando la variedad y vitalidad de su bestiario a pesar de que semejantes injertos - cruza de animales y animales o de animales y hombres - tuvieron lugar, mucho antes de que se ensayaran en modernos laboratorios, en los mitos más remotos (pegasos, esfinges, quimeras, sirenas, centauros, minotauros, un catálogo de seres sobrenaturales que no se agota en esta lista).

No se trata de someter a las violencias del inventario la diversidad y frecuencia de cruza de un muestrario monstruoso ni, tratándose de «*Ad porcos*», de registrar las frecuencias literarias del cerdo, que la imaginación de Bioy no evita. Conviene recordar, sin embargo, uno de los ejemplos más conocidos de este bestiario ejemplar: *El diario de la guerra del cerdo*¹⁰

En su «Autocronología»¹¹ Bioy recuerda la prevención de Borges: «Cambiale el título. ¿Cómo vas a tener para siempre, en la tapa, un chanco?». Asociado a tantos sinónimos o insultos (chancho, cochino, puerco, suino, cerdo, marrano), interesa que en esta narración, «*Ad porcos*», Bioy vuelve a cambiar el nombre pero como este cambio y vuelta, lo remite al latín, volvemos también al tema de los híbridos. Me parece oportuno recordar entonces que «*hybrida*» en latín (empleada por Plinio) designaba la cruce de una cerda y de un jabalí. La novela se denomina *Diario de la guerra del cerdo*. En varios pasajes, en cambio, habla de «la guerra *al* cerdo». El cambio de preposición da que pensar.

Es curioso cómo las etimologías que si no son la verdad, toda la verdad de las palabras, bien pueden ser su origen, confirman desde el principio, fábulas y quimeras que la imaginación del escritor recupera, como otras verdades que se pierden en la vaguedad de los orígenes, historias de palabras que son «semimitos» o mitos en los que el hombre cree o crea a medias.

Volviendo a «*Ad porcos*» y al Uruguay, el narrador que está a punto de volver a Buenos Aires oye:

-Malas noticias. Parece que el gobierno va a impedir los viajes al Uruguay. Grotesco. Todo lo que quiera. Constitucionalmente imposible. Por lo tanto, verosímil(...) la sola idea de que me vedaran las visitas a Montevideo me infundió una viva ansiedad por diferir la partida.

El lector uruguayo de «*Ad porcos*» queda sorprendido por la precisión de las referencias que un escritor argentino hace a un Montevideo que nos queda a la vuelta de la esquina: El restorán «El Aguila», la Ciudad Vieja, la Pasiva, la Plaza Independencia, Pocitos, Carrasco y, sobre todo, el teatro Solís adonde el narrador personaje, confundido o indiferente, sin distinguir entre *La condenación de Fausto* de Berlioz y la ópera *Fausto* de Gounot, como por «encanto» seduce a Perla y realiza, una vez más, el sacrificio de Margarita.

Tampoco los *Faustos* y sus variaciones escasean en la imaginación de Bioy: en «El relojero de Fausto»¹², «Las vísperas de Fausto»¹³ (1949) o en Faustine, en *La invención de Morel* quien, como Delphine Seyrig, sigue viviendo bajo especie de imágenes - su *sub specie aeternitatis*- como vivieron siempre, o esos *Faustos* de Müller y de Lessing que sigue hojeando Paulina en el cuento «En memoria de Paulina». Su fe fáustica actualiza las veleidades del hombre occidental, la voluntad ambivalente de un siglo XX que, desde mucho antes, no resiste las tentaciones de la técnica y la acción, del poder y el conocimiento, la nostalgia de re-tener la juventud en el afán de postergar la muerte no repara en los «sacrificios del pacto». Es una de sus faltas, o dos: la falta de reparos.

Cuando Julio Cortázar¹⁴ desea ser Bioy y declara efusivamente su admiración por Adolfo Bioy Casares, como escritor y como persona, confiesa su propia incapacidad por mostrar un personaje tan de cerca y, al mismo tiempo, confiesa ignorar cómo hace Bioy para

guardar la mayor distancia, todo el desasimio que distinguen al narrador de sus personajes.

En «*Ad porcos*», las vulgaridades del narrador contrastan con la delicadeza de la espectadora del Solís que, significativamente, se llama *Perla*. Pero, a pesar de su grosería, no pasa por alto la curiosidad semántica de un nombre propio que significa:

«Para quien se crea refinado, el humorismo que estriba en nombres acaso peque de basto. En cuanto a mí, que una muchacha blanquísima se llamara Perla me pareció el colmo. Admito además que en el instante de recibir la información me estremecí a ojos vistas. Hoy encuentro todo eso un poco increíble. Perla es Perla, naturalmente, y para designarla cualquier otro nombre resultaría ridículo.»

En este cuento genial - los ingenios del lugar nos protejan - el narrador parece enamorarse, a su manera, de esa misteriosa Perla que conoce en el Solís, quien «No solo estaba vestida de blanco, era blanca. Una piel pálida, demasiado pálida» y que «además de blanca era muy linda». Con todo, no es tan torpe, este personaje que es capaz de apreciar el candor de esa belleza, de descifrar en los nombres una suerte de afinidad entre significado y significante, y atisbar así la perfección mítica más profunda, la que funda el lenguaje poético o el lenguaje, simplemente.¹⁵ Ya es algo. Sin embargo, no siente escrúpulos en referir, desde la grosería hasta el agotamiento a quien lo oyera o no, los detalles de sus amores con Perla en Montevideo:

«Tuve tema para todo el viaje, incluido el trámite en la aduana.»«un sordo encono ... me soltó la lengua y me llevó, sin un momento de vacilación, a inmolar a Perla, a desnudarla (¡figuradamente hablando!) y a exhibirla ante terceros, mientras allá en el fuero interno una vocecita me repetía las palabras: falta de lealtad.»

Si hace años Proust ya no hubiera entrevisto una poética de los nombres propios, si hace pocos años, algún teórico no hubiera tratado de fundamentarla, habría que formular, con la dedicación más rigurosa, una poética de los nombres propios en las narraciones de Bioy y el punto de partida podría ser este cuento y este lugar.

El triste personaje que es narrador de este cuento va al Teatro Solís por error, por desgano, por quedarse en Montevideo sin saber qué hacer, confundido entre Fausto y Mefistófeles, se encuentra con Perla. Ella «recuerda a la perfección las palabras correspondientes a la partitura de Margarita.»¹⁶:

«En mis sueños lo he visto» repiten tanto Perla en la pieza del hotel como Margarita en la escena.

De la misma manera que en griego y en latín, en español clásico, también «margarita» quiere decir «perla», antes de significar «flor», esa flor tan común y complicada. Si bien sorprende la asimilación de perlas y flores, la relación se ha difundido bastante desde que en el Evangelio (Cap. VII, Vers. VI) dice Mateo que dice Jesús: «No arrojéis vuestras perlas ante los chanchos, podrían pisotearlas con sus patas y volverse contra vosotros para desgarraros.» El evangelio se refiere a la deslealtad de quienes traicionan, por pura deslealtad, la pureza de las palabras. El proverbio bíblico se amonedó «en echar margaritas a los chanchos o a los puercos» y no se aparta demasiado del sentido anterior: «Dirigir la palabra o la generosidad o la delicadeza a quien no sabe apreciarlas.», dice el *Diccionario de la Real Academia Española*. En el mismo pasaje, en francés, se habla de cerdos pero no de margaritas sino de perlas. Creo que, en español, en este cuento prodigioso, la traducción interna que hace Bioy (una intraducción), es una de las figuras retóricas más originales, tal vez la más original. Por eso, precisamente, no debería localizarla pero, si tuviera que radicar su origen en algún lugar, me gustaría ubicarla entre el Río de la Plata y los Pirineos, entre Montevideo y el Béarn, cerca de Pau o de Tarbes, ahí donde le gusta a Bioy pasar largas temporadas, recordando a sus ancestros y poetas.

Desde el principio se hacía referencia a cruces y cruzas, a los

médicos de Bioy que alargan la vida, cruzan especies, a la tentación del conocimiento, a pactos diabólicos, a cerdos, a híbridos y puros, a frases hechas, a orillas distintas de mundos casi iguales, de figuras en quiasmo, de palabras cruzadas, en más de un idioma. Los lectores de Bioy viven preocupados por estos *entrecruzamientos*, también sus personajes. Cito a uno de ellos que dice:

«con la satisfacción de colocar un epigrama:

-Après vous.

La verdad es que esta gente no sabe que para el criollo una frase en otro idioma siempre tiene algo de cómico.»¹⁷

«Encrucijada» es el título del cuento y por ahí, por Bioy, por el Uruguay y *después de Ud.*, habíamos empezado.

Lisa Block de Behar

- 1 Quienes solían ir al cine, recordarán una secuencia de *A bout de souffle* (Sin aliento), donde Jean-Luc Godard muestra a un grupo de periodistas que abruma con sus entrevistas al escritor de apellido rumano -suena como «Ionesco»- que acaba de llegar a París. Cuando, entre tantas preguntas, Jean Seberg le repite la suya: «-Señor, ¿Cuál es su mayor aspiración?», el escritor le contesta: «Devenir immortel, ...et puis mourir.»
- 2 A. Bioy Casares - *Historias desaforadas*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1986.
- 3 A. Bioy Casares - *Ibidem*.
- 4 A. Bioy Casares - "De la forma del mundo" *El héroe de las mujeres*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1978.
- 5 A. Bioy Casares - *Ibidem*.
- 6 A. Bioy Casares - "Paradigma". *Historias de amor*. Ed. Alianza - Emecé. Madrid, 1981.
- 7 A. Bioy Casares - "La trama celeste". In *La trama celeste y otros relatos*. CEDAL. Buenos Aires, 1987.
- 8 A. Bioy Casares - *Plan de evasión*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1945.
- 9 A. Bioy Casares - "Otra esperanza". In *El héroe de las mujeres*. Op. Cit.
- 10 A. Bioy Casares - *Diario de la guerra del cerdo*. Ed. Emecé. Buenos Aires, 1969; el film *La guerra del cerdo* de Leopoldo Torre Nilsson es de 1975.
- 11 *Review*. Nueva York, 1975.
- 12 A. Bioy Casares - "El reloj de Fausto". In *Historias desaforadas*. Op. Cit.
- 13 A. Bioy Casares - "Las vísperas de Fausto". In *Historias prodigiosas*. Obregón. México, 1956.
- 14 Julio Cortázar. - "Diario de un cuento". In *Deshoras*. Bs.As., 1984.
- 15 Roland Barthes. - "Proust et les noms". P.162, 163, 164. In *Proust. Idée de recherche*. Paris,
- 16 A. Bioy Casares - "Ad porcos". *Historias de amor*. Op. Cit.
- 17 El cuento es una de las primeras *Historias de amor*, Op. cit. y su título es : "Encrucijada".

«C. Irgen Lynch». Una colaboración literaria entre Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi

Cinco cartas conservan todo lo que sabemos de la única colaboración literaria entre Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi: un cuento policial, firmado con el seudónimo de «C. Irgen Lynch», escrito en Mar del Plata hacia comienzos de 1942.

Provenientes del epistolario entre Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Carlos Mastronardi, contemporáneas de la redacción del cuento, solo permiten entreverlo *per speculum*. Atentas a los intereses de los corresponsales - no a los menos inmediatos del testimonio - , nos evitan el argumento y el estilo, que asumen conocidos. «No good letter - observó Lytton Strachey - was ever written to convey information».

Los nombres de algunos personajes, la mención ocasional de un episodio: demasiado poco para afirmar cómo fue; suficiente, quizá, para inferir, imitando al poeta de Aristóteles, cómo pudo ser, probable o necesariamente.

I. «Irgen Lynch»

Pasados los años y desvanecida su imagen en muchas memorias, quizás mi recuerdo sea la última forma de su vida.

C. MASTRONARDI, *Memorias de un provinciano*, p. 136.

Conviene comenzar nuestra modesta biografía de «C. Irgen Lynch» por la reunión de sus hipóstasis.¹ El primer encuentro debió ocurrir, a través de la común amistad de Jorge Luis Borges,² a mediados de 1936. No antes, porque Mastronardi no estaba en Buenos Aires³; no después, porque uno de sus poemas fue incluido en la revista *Destiempo*, que Borges y Bioy Casares dirigían a través del secretario Pissavini, en octubre de 1936. Bioy Casares, en busca de su madurez literaria, emprendía entonces los cuentos de *Luis Greve, muerto* y, junto a Borges, la efímera producción del *joven Bustos Domecq*; Mastronardi, catorce años mayor, colaboraba en *El Diario*, de Buenos Aires, y escribía los versos de *Conocimiento de la noche*.⁴

Por su temperamento reservado, las amistades de Mastronardi estaban hechas de silencios y de largas separaciones.⁵ No fue excepción la que lo unió a Bioy Casares: algunas fotografías y un reducido epistolario son los escasos documentos que la atestiguan.

Inevitablemente, un epistolario supone o exige distancias. En aquellos años (la guerra vedaba Europa), Mar del Plata y Pardo eran las únicas ausencias de Bioy Casares; Mastronardi era tenazmente sedentario. Tal vez haya más cartas, anteriores, considerando que Bioy Casares pasó varias temporadas, de 1936 a 1940, en la estancia familiar, en Pardo. De existir, probablemente reflejaran, hacia 1938, los pormenores de la proyectada edición - con el sello *Destiempo* - de *La Rosa Infinita* de Mastronardi. Todas las que conservamos nos remiten al verano de 1942 y a Mar del Plata.

Desde 1941, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares recibieron en «Villa Silvina», su casa de Mar del Plata⁶, a Borges, a César Dabove, a Juan Rodolfo Wilcock, a Manuel Peyrou, finalmente a Mastronardi. En una carta de febrero de 1941, Borges había confiado a Bioy Casares el viaje inminente de Mastronardi «que mardelplateará el catorce o el trece». Mastronardi, menos previsible, no *mardelplateó* ese febrero y cuando resolvió hacerlo, hacia marzo, los Bioy no podían recibirlo. «Constantemente lo esperábamos - le escribió el 7 de marzo Bioy Casares. - Lo mejor de las lecturas, los momentos literarios de las conversaciones, [...] avivaban la espera. Pero contra

nuestros deseos, ya a lo último, usted nos hizo creer en otra constancia - su constancia en no venir». La carta concluía con una nueva invitación.

Mastronardi decidió - debió - aceptar en 1942. Esta aceptación fue tan excepcional que en sus *Memorias* recuerda ese año como aquel «en que Gombrowicz me honró con su primer saludo, [...] envié a la revista *Sur* algunos comentarios bibliográficos y Bioy Casares me llevó al mar».⁷ Según explica, «señalo este último hecho porque las playas no entraban en mis planes y habitualmente no salía de Buenos Aires».⁸ Tras gestiones para una licencia en *El Diario*,⁹ viajó a mediados de marzo, llegó el 17 y permaneció hasta principios de abril.¹⁰

No es difícil imaginar que el arribo de Mastronardi, reservado y poco dispuesto al mar, exigiera el *juguete literario*. La presencia inmediata de Borges y el ejemplo de «Bustos Domecq» habrán sido, indudablemente, estímulos adicionales. Los Bioy habían recibido a Borges en febrero: ese mes, «Bustos Domecq» había terminado dos nuevos cuentos.¹¹ En la carta que anuncia su viaje, Mastronardi dice haber leído «con agrado continuo» «Las doce figuras del mundo» (aparecido en enero en la revista *Sur*) y agrega: «ya hablaremos largamente de Albert [i.e., el detective de «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges] y de Parodi».

Además de estos impulsos, otras razones, menos contingentes, propiciaron el cuento policial. Dentro de sus limitaciones, el género resulta particularmente adecuado para iniciar una colaboración: impone un mínimo de lógica y permite la censura en favor de la coherencia del relato. Por otra parte, una simple enumeración demuestra la presencia permanente y la importancia del género - el rigor constructivo, la necesidad que ordena cada detalle -, en esta etapa de la obra de Bioy Casares, desde las ficciones declaradamente sujetas a sus leyes hasta las organizadas sobre una arquitectura policial menos ostensible: *La navaja del muerto* (novela policial y fantástica, 1939); *El problema de la torre china* (novela policial y fantástica, 1939 - 40); *La invención de Morel* (1937 - 40); *Plan de*

evasión (1941 - 5); los cuentos de *La trama celeste* (1942 - 8) - en especial «El perjurio de la nieve» - ; las colaboraciones de «Bustos Domecq» - *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1941 - 42); *Un modelo para la muerte* (1943 - 5) - ; la novela *Los que aman, odian* (1946), compartida con Silvina Ocampo.¹² Mastronardi, aunque poeta maduro, era un narrador inexperto; Bioy Casares, en cambio, era el autor de *La invención de Morel* y escribía *Plan de evasión* desde mediados de 1941. Es razonable suponer que Mastronardi se dejara guiar en su elección por el más joven pero experimentado Bioy Casares.

Dos o tres semanas después, cuando Mastronardi regresó a Buenos Aires, el cuento estaba terminado. Ninguno confiaba, sin embargo, en los resultados obtenidos y en abril se expusieron mutuamente sus reservas:

«No he revisado el cuento policial - dice Mastronardi, en una carta del 5 o del 12 - . Estoy un poco avergonzado de las frases por mí deslizadas. ¿Cree usted que podremos colaborar otra vez?».

«No creo que el cuento de C. Irgen Lynch justifique desánimos - escribe Bioy Casares el 25 - ; debemos corregirlo, «alisarlo»: el argumento - excelente - se pierde un poco entre las bromas [...]. Espero para el invierno una fecunda y, para mí agradabilísima, labor de Irgen Lynch».

Estas dudas, vergüenzas y desánimos postergaron a «Irgen Lynch» hasta principios del año siguiente. Borges y Bioy Casares preparaban entonces una antología que sería publicada, tras una severa revisión, con el título de *Los mejores cuentos policiales*. Tres cartas prueban que Bioy Casares - con escaso entusiasmo y aparentemente sin el auxilio de Mastronardi - corrigió el cuento en Mar del Plata y envió una copia a Borges - en Buenos Aires - para su eventual

inclusión en la antología. Las dos primeras cartas son de Bioy Casares; la tercera, de Borges, que negocia en Buenos Aires con los editores.

«Te mando ahora - dice Bioy Casares en la primera, del 14 de febrero de 1943 - el cuento de Irgen Lynch. Si puedes leerlo, verás que el argumento no es pésimo. Digo si puedes leerlo, porque está muy desagradablemente escrito, y porque tiene muchas correcciones manuscritas. Estas generalmente son supresiones. Además, he agregado dos párrafos, para que la violación de la muchacha no se deba a la casualidad sino a los planes del criminal, y para que el detective pueda descubrir todo esto. Como había un Correa, un Vargas y un Fava, le cambié el nombre a Fava:¹³ le puse Topolián Chico (no «Topolián Viejo», porque el Oriental es un hombre de edad y no conviene que haya dos personajes viejos). No me atreví a suprimir los versos de la página 12, porque los hizo Mastronardi. Pero si te parece conveniente suprimirlos, suprimilos (tal vez tengas que modificar levemente los párrafos anteriores y siguientes). Te agradeceré todas las supresiones que hagas: todas las conversiones de frases periodísticas en frases normales».

«No te he mandado aún el cuento de Irgen Lynch - agrega en la segunda, del 16 - , por ciertas dudas sobre la topografía de La Plata. Te escribo esto para evitarte inútiles ilusiones sobre su pérdida. [...] Si pasaras un mes aquí podríamos acabar el cuento de Tonio Le Fanu¹⁴ y escribir otro».

«He visto, el sábado - explica Borges el 15 de marzo - , a Radaelli: esta semana entregaremos la Antología, mejorada por tu excelente versión de Ellery Queen y agravada por algunas inepcias (quizá históricamente justificables) de Morrison, de la baronesa Orczy, etc. Entiendo que una misteriosa o inexistente comisión la examinará. En este examen (que no sé si llegará a la lectura) puede perecer Irgen Lynch [...] *Absit omen!*».

La antología se publicó en diciembre: en su índice buscaremos vanamente a la baronesa Orczy, a Morrison y a «Irgen Lynch». Rechazado, el cuento quedó inédito y acabó por perderse.

II. El cuento

Antérieure à la naissance de l'oeuvre, la correspondance peut aussi témoigner d'une non-naissance: oeuvres avortées dont ne subsistent parfois que des traces indirectes, et quelques ébauches.

Gérard Genette, *Seuils*

Las referencias al cuento contenidas en las cartas ocupan poco menos de una página. En lo que sigue enumeraremos las pocas seguridades que nos ofrecen y algunas de las suposiciones que creemos menos infundadas. Más allá de esas seguridades y suposiciones, como Virgilio ante el Paraíso, debemos detenernos: son los límites de este precario sustituto de la ignorancia, que el lector completará, por decirlo de alguna manera, a su arbitrio.

I. Las seguridades:

1. El cuento fue escrito en colaboración, en Mar del Plata, entre fines de marzo y comienzos de abril de 1942.

2. Fue firmado con el seudónimo común de «C. Irgen Lynch».

3. Una primera versión resultó insatisfactoria. Mastronardi recuerda con cierta vergüenza sus frases; Bioy Casares, el exceso de bromas.

4. Revisado a principios de 1943, se lo juzgó aceptablemente concluido a fines de febrero: en ese momento, una copia, con correcciones manuscritas, fue enviada a Borges, para su publicación en una versión primitiva de la antología *Los mejores cuentos policiales*.

5. Uno de sus episodios - el único que ha sobrevivido - consistía en la violación de una muchacha.

6. Había no menos de seis personajes: Correa, Vargas, Fava (luego Topolián Chico), el Oriental, un detective y una muchacha (quizá la víctima).

7. Transcurría total o parcialmente en la ciudad de La Plata.¹⁵

8. En la página 12 había versos de Mastronardi, cuya supresión no afectaba el desarrollo de la historia.

9. Bioy Casares habla de «los planes del criminal»: el crimen había sido cometido por una sola persona, con cierta premeditación.¹⁶

II. Las suposiciones:

1. *El tono del cuento era similar al de las ficciones policiales de Bioy Casares.* Al reseñar en 1947 *Un modelo para la muerte*, que Borges y Bioy Casares escribirían entre 1943 y 1945, Mastronardi señala (¿recordando su propia colaboración?) que «las simétricas y

finas concepciones de Borges han gravitado sobre Suárez Lynch» mientras que «sus procedimientos alusivos denotan el valioso influjo de Bioy Casares». ¹⁷ Diferencia así dos componentes bien definidos: el argumento - «las simétricas y finas concepciones» - que atribuye a Borges; el tono - «sus procedimientos alusivos» - que atribuye a Bioy Casares.

Una marcada unidad de tono - léase sucesivamente «El perjurio de la nieve» ¹⁸, *Un modelo para la muerte*, los *Seis problemas* y *Los que aman, odian* - caracteriza las ficciones policiales de Bioy Casares. Descubrimos ese tono cuando escribe solo, cuando escribe con Borges o cuando escribe con Silvina Ocampo: es difícil creerlo ausente en su colaboración con Mastronardi.

2. *El tono del cuento era paródico.* «Las bromas», las «frases periodísticas», dicen las cartas, habrían sido la causa del fracaso del cuento: parece evidente que su tono era paródico. El uso de seudónimo (cuya función liberadora nos recuerda Bioy Casares ¹⁹) refuerza esta suposición. Su mismo origen descubre indudables afinidades, si no en la letra al menos en el espíritu, con los inmediatos cuentos de Parodi: a la manera de «H. Bustos Domecq», remite a las familias de los autores. *Lynch* es el apellido de la abuela materna de Bioy Casares; *Irgen*, el anagrama de *Negri*, apellido materno de Mastronardi. ²⁰ Esas afinidades eran mayores en la versión inicial - pronto desechada - del seudónimo: «¿Cómo se llama el próximo cuento de Domecq - Negri?» pregunta Borges a Bioy Casares en una carta de marzo de 1942.

3. *Estaba escrito en primera persona.* Siendo el tono paródico, sería razonable suponer que la narración estuviera hecha en primera persona. Por un lado, la primera persona, como explica el propio Bioy Casares, «introduce un nuevo personaje, el relator, que puede ser más o menos histriónico, y que permite ciertos juegos en la relación de la trama». ²¹ Por otro, no contradiría la tendencia observable en sus

narraciones de la época, generalmente paródicas, hechas siempre en primera persona.

4. *Uno de sus personajes era escritor.* Si esta lógica «del factor común» fuera consistente, deberíamos encontrar también el personaje escritor o vinculado a las letras habitual en las obras de Bioy Casares, aun en sus colaboraciones. Al mismo tiempo, por la presencia de los versos de la página 12 inferimos que parte del cuento aparecía en forma de carta, relación o informe: véanse los que Bioy Casares intercala en «El perjurio de la nieve».

5. *La extensión del cuento no era inferior a las 15 ó 20 páginas tamaño carta.* El tamaño: es el de toda la correspondencia - mecanografiada - de Bioy Casares desde Mar del Plata. La extensión: Bioy Casares afirma que los versos de Mastronardi están en la página 12, lo que sugiere que no es la última (diría «la última página») ni una de las últimas (diría «al final del cuento»). Dado que pueden suprimirse sin menoscabo del relato, no deberían estar al final, que ofrecería la solución del crimen. Supondremos que, como mínimo, el cuento tendría unas 20 páginas tamaño carta, no menos de 4800 palabras (asumiendo unos treinta renglones por página y unas ocho palabras por renglón).

6. *El argumento era de Mastronardi.* Si es probable que el tono general del cuento revelara influencias de Bioy Casares, sin perjuicio de que Mastronardi aportara sus bromas (como Borges o Silvina Ocampo aportarían las suyas a sus respectivas colaboraciones, sin que el tono dejara de ser el de Bioy Casares), puede presumirse que el argumento fuera de Mastronardi.

En su carta del 25 de abril, Bioy Casares dice que no deben culpar al argumento, que es «excelente»: si fuera propio, el elogio sería incomprensible, sobre todo cuando procura tranquilizar a Mastronardi acerca de su responsabilidad en el fracaso común. Nótese cómo lo

valora ante un tercero - Borges.

Aceptando que fuera de Mastronardi, quisiéramos saber qué tipo de argumentos prefería. «Los más nobles efectos dramáticos - leemos en su estudio sobre Valéry - son aquellos que provienen de un tenso poderío, de un anhelo invisible que nos mueve hacia un objeto situado por encima o por debajo de nosotros [...] Suele interesarnos el hombre digno y piadoso que una vez desciende hasta el crimen: otra es nuestra reacción ante el homicida reiterado, estadístico».²²

Mastronardi no dejó cuentos ni novelas, solo esbozos de historias en sus Cuadernos.²³ Se los revisará inútilmente en busca de argumentos similares - con excepción, tal vez, del «cuento de Aurelio Retamar», cuya trama es ajena a nuestros propósitos. Sus Memorias, sin embargo, refieren esta curiosa anécdota, que parece un ejemplo de los «nobles efectos dramáticos» que pondera:

(«También [...] mantuve trato [hacia los años veinte] con un vecino que vivía [en el barrio de Belgrano] en una casita con jardín delantero. Desde el principio vi en él [...] a un buen criollo que andaba en la mala. Hombre de agradable apariencia, pero reconcentrado y taciturno, creo que no tenía más de cuarenta años, pero me parecía gastado por un secreto infortunio. Recuerdo sus facciones inteligentes y su voz un poco tenue, como dispuesta a la confidencia. Caminamos algunas veces bajo las estrellas. Lo sentía disponible, solitario, sin destino. Se hubiera dicho que en la holgura de la noche encontraba serenidad y consuelo. Me dijo que era uruguayo, pero que había vivido en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, donde estaba su mujer. Agregó que aún no había determinado la fecha de su regreso. En el curso de la conversación, que parecía tender a lo personal, para corresponderle de algún modo, le confié que me gustaba el cultivo de las letras. Como quien vuelve a una preocupación invencible, se

detuvo un momento silencioso y después me dijo con dulzura: - Usted quiere ser escritor. Bueno: yo le voy a contar un argumento que puede serle útil. Pero hablaré otro día, porque aún me falta la parte final. Si llega a escribirlo, no olvide que nací en Cerro Largo.

Sus misteriosas palabras me dejaron perplejo. Dos meses después, mi apacible interlocutor mató a su mujer, sobre cuya conducta me llegaron versiones divergentes».²⁴

Reconoceremos, esperanzados, afinidades con los que sabemos del cuento - uno de los personajes se llama «el Oriental»; una mujer es violada, quizá asesinada; el crimen es premeditado; la historia transcurre en La Plata, es decir, en la provincia de Buenos Aires - . Mastronardi nos ha ahorrado felizmente la decepción del argumento detallado.

7. *No hubo más de tres ejemplares:* En su carta de abril de 1942, Mastronardi habla del cuento como si acabara de releerlo: seguramente tiene una copia. Como no sabía escribir a máquina²⁵ y la extensión del cuento sería no inferior a las veinte páginas, es improbable que haya hecho - a mano - copias adicionales.

Después de corregirlo en 1943, Bioy Casares pudo hacer un nuevo ejemplar por duplicado: uno para Borges, otros para sí. Sus excusas por las «abundantes correcciones manuscritas que dificultan la lectura» demuestran, por el contrario, que le envió su copia.

Habría habido, así, un original manuscrito y no más de dos copias mecanografiadas. La de Mastronardi, si no antes, habrá desaparecido en la dispersión de sus papeles, ocurrida a su muerte, en 1976. La de Borges, que fue de Bioy Casares, habrá integrado la carpeta que la «misteriosa o inexistente comisión editorial» examinó y expurgó para siempre.

Perdidas las únicas copias, buscado infructuosamente el manuscrito en Mar del Plata y Buenos Aires, el cuento solo *subsiste* en el catálogo de algún moderno Thomas Browne.

III. Irgen Lynch revisitado

A diferencia de «Bustos Domecq», que después de un comienzo vacilante afirmó su existencia y escribió casi sin interrupciones durante más de tres décadas, «Irgen Lynch» resultó tan efímero como el impulso que lo había motivado. El estilo, no el argumento, parece haber sido el responsable.

Dado que hemos supuesto que su tono había recibido una fuerte influencia de Bioy Casares, el lector puede preguntarse - recordándolo presente en su colaboración con Silvina Ocampo o en «Bustos Domecq» por qué fracasó en «Irgen Lynch». La respuesta debe buscarse probablemente en los escritos respectivos de Borges, Silvina Ocampo y Mastronardi.

Toda colaboración que tienda hacia lo paródico encierra el riesgo permanente del *private joke* y del exceso; requiere, por tanto, un adecuado equilibrio entre los autores. «Cuando Bioy y yo escribimos [*Un modelo para la muerte*] - recuerda Borges - , resolvimos no volver a escribir más en ese estilo [...] porque el cuento es una serie de bromas sobre bromas de otras bromas, de modo que habíamos llegado a una suerte de humorismo ridículo».²⁶ Unida al ánimo paródico de las ficciones policiales de Bioy Casares, la prosa de Mastronardi, con su peligrosa inclinación hacia las adjetivaciones inusitadas y hacia los hallazgos, dificultaba ese equilibrio y - quizá fatalmente - condenaba a «Irgen Lynch» al fracaso.

En una carta de 1958, ya sin el recuerdo de su nombre, Bioy Casares se permitió evocarlo lacónicamente con palabras que constituyen su esencia y su epitafio: «Con Mastronardi, hace años, escribí un cuento del que perdí la pista».²⁷

Daniel Martino

NOTAS

- 1 La biografía de Carlos Mastronardi, la menos conocida de las dos hipótesis, «pobre de hazañas y excentricidades» [S. Yurkievich, *Carlos Mastronardi*, Bs. As. ECA, 1962, p. 7], parece reducirse a sus libros: nacido en Guaileguay en 1900, deja Entre Ríos hacia 1920 para estudiar abogacía en Buenos Aires; abandona esos estudios; ejerce el periodismo; frecuenta las reuniones martinfierristas; publica poemas sujetos primero al «influjo barroco de Lugones» [J.L. Borges, «Evocación de Carlos Mastronardi», en *Clarín* (Bs. As.), 17/4/86], luego a un ultraismo moderado; regresa a Guaileguay en 1928; descubre a Valéry; se establece definitivamente en Buenos Aires en 1936, dedicado al periodismo; publica sus poemas maduros, de rigor clásico; los revisa incesantemente; muere en 1976. Véase S. Yurkievich, *Op. cit.*, pp. 7 - 41; C. Mastronardi, *Memorias de un provinciano* [en lo sucesivo *M*], Bs. As. ECA, 1967, *passim*; la «evocación» de Borges citada y la de Bioy Casares [*Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1989, pp. 122 - 123].
- 2 «Conocí a Mastronardi [...] por intermedio de Borges» (Adolfo Bioy Casares, en ULLA, N., *Aventuras de la imaginación; De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, Bs. As., Corregidor, 1990, p. 133).
- 3 Mastronardi llegó a Buenos Aires en el otoño de 1936. Véase *M*, p. 289.
- 4 «Si no me equivoco, [Mastronardi] ya estaba escribiendo «Luz de provincia» cuando lo conocí, (*Bioy Casares a la hora de escribir*, p. 122). Para sus años de periodista en *El Diario*, véase *M*, pp. 289 - 305.
- 5 «Con Mastronardi profesamos una curiosa amistad. Una amistad que no necesitó de la frecuencia: a veces pasamos un año sin vernos, pero no significaba una sombra en nuestro trato» (J.L. Borges, «Evocación de Carlos Mastronardi»). Cf. F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Bs. As. Casa Pardo, 1974, p. 92: «El hecho es que yo puedo ver dos veces por año a Carlos Mastronardi y eso no empaña nuestra amistad en modo alguno». E. Sábato, que enumera los concurrentes a las comidas en casa de los Bioy, habla de la infaltable presencia de Borges, de Wilcock, de Bianco, de los Canto; de Mastronardi, en cambio, dice que iba sólo «a veces» [*Bianco en el recuerdo de Sábato*], reportaje de O.H. Villordo, en *La Nación* (Bs. As.), 26/4/87].
- 6 «Villa Silvina», antes «Villa Urquiza», fue adquirida por Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en 1941. Véase R.O. Cova, «Historia de la casa», en *Catálogo Expodec 1991: Villa Silvina 1991*, p. 5.
- 7 *M*, p. 137.
- 8 *Op. cit.*, loc. cit.

- 9 «Recibí el generoso telegrama de ustedes. Demoré la contestación para iniciar trámites de liberación en «El Diario» y poder enviarles precisiones sobre la fecha de mi viaje». (C. Mastronardi, Carta a Bioy Casares, de febrero de 1942).
- 10 «El martes llegó Mastronardi y desde entonces hay buenas discusiones (a pesar de mi colaboración)». (Carta de Bioy Casares a César Dabove, del sábado 21 de marzo de 1942). Mastronardi publicaba en *El Diario*, con el seudónimo de «Luis Montiel» [Véase M. p. 302] la sección «Estampas de la vida porteña». Esta sección no apareció desde el 19 de marzo hasta el 6 de abril de 1942, consecuencia probable de la licencia marplatense de Mastronardi. El 10 de abril, en la sección «Vida social» de *El Diario* (p. 8, col. 7) se publicó este curioso suelto anónimo: «En Villa Silvina, el señor Adolfo Bioy Casares y su esposa, doña Silvina Ocampo, ofrecieron un almuerzo en honor de la señora Ernestina Herrera y de don Guillermo Apollinaire. Brindó la demostración, con expresivas palabras, el doctor George Moore».
- 11 «Las noches de Goliadkin», que terminaron el 5 y «El Dios de los toros», que terminaron el 22.
- 12 Para una pequeña poética de estas obras remito al lector a los siguientes trabajos: (a) J.L. Borges, Reseña de *Le Roman Policier* de R. Caillois, en *Sur* (Bs. As.), N° 91, abr. 1942, pp. 56 - 57; (b) A. Bioy Casares, Reseña de *El jardín de senderos que se bifurcan* de J.L. Borges, en *Sur* (Bs. As.), N° 92, may. 1942, pp. 60 - 65; (c) J.L. Borges y A. Bioy Casares, «Presentación» de la colección *El Séptimo Círculo*, en *Repertorio bibliográfico EMECE; Catálogo General Perpetuo*, VII, Bs. As., Emecé, 1946 ca.; (d) Encuesta publicada en *Vea y Lea* (Bs. As.), 22/12/49, a la que responden J.L. Borges, A. Bioy Casares, Silvina Ocampo y Manuel Peyrou; (e) C. MASTRONARDI, «Nuevas tendencias de la novela policial», en *Sur* (Bs. As.), N° 171, en 1949, pp. 76 - 81.
- 13 Para el criterio de diferenciar claramente entre sí a los personajes, típico de la estética de Bioy Casares, véase *Bioy Casares a la hora de escribir*, p. 73: «Hay que distinguir un personaje de otro. Si uno se llama Eduardo, más vale que el otro no se llame Ricardo y la amiga, Bernarda».
- 14 Es decir, *Un modelo para la muerte*, concluido en 1945 y publicado en 1946 con el seudónimo de «B. Suárez Lynch».
- 15 La importancia de la topografía, ¿sugiere quizá desplazamientos a través de la ciudad?
- 16 Cf. H. Haycraft, *Murder for Pleasure: The life and times of the Detective Story*, London, Peter Davies, 1942, p. 254: «The unities of fictional detection demand a single principal criminal and a single principal detective».
- 17 «Ingenio y fantasía se adunan en *Un modelo para la muerte*», en *El Diario* (Bs. As.), 10/2/47.
- 18 «Sentimos presente [la influencia de «Bustos Domecq»] - escribió Mastronardi a propósito de *La trama celeste* - en «El perjurio de la nieve», vale decir, en el único cuento policial que integra el libro». [Reseña en *Sur* (Bs. As.), N° 179, sept. 1949, pp. 72 - 75].
- 19 «Un seudónimo, por transparente que sea, cumple una función liberadora. Y es el seudónimo de X; en principio, no hay motivo para suponer que las opiniones y el estilo de Y sean las opiniones y el estilo de X. Cuando firma Y, X [...] ya no es el autor cuidadoso de su prestigio: es un pensamiento sin más amo que la verdad, es un texto solo» («Ensayistas ingleses», en *La otra aventura*, Bs. As., Galerna, 1968, p. 64).
- 20 Carlos Mastronardi publicó con el nombre **Carlos Mastronardi Negri** sus poemas «Mañanas provinciales», en *Nosotros* (Bs. As.), N° 193, jun. 1925, pp. 250 - 253. El mismo nombre aparece en una pequeña nota biográfica en su *Tierra amanecida*, Bs. As. Editorial Latina, 1926, p. 6. Para una genealogía detallada de Mastronardi véase Umberto Cianciolo. *Poética e poesía di Carlos Mastronardi*, Bs. As., Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 1959, p. 33.
- 21 *Bioy Casares a la hora de escribir*, p. 71.
- 22 *Valéry o la infinitud del método*, Bs. As., Raigal, 1954, p. 28.
- 23 Para sus esbozos de argumentos véase *Cuadernos de vivir y pensar (1930 - 1970)*, Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1984, pp. 131 - 2 (un «pseudo - Perjurio de la nieve»); pp. 132 - 3 («el gaucho y el rancho»); pp. 158 - 9 («cuento de Chico Rei»); p. 162 («cuento del erudito y los papeles»); pp. 162 - 4 («cuento de Aurelio Retamar»).
- 24 M. 196 - 197.
- 25 En 1942 - 3, Mastronardi no sabía escribir a máquina. Como recuerda en M. p. 305, fue «uno de los últimos en adoptar la máquina de escribir» en la redacción de *El Diario*.
- 26 F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Bs. As., Casa Pardo, 1973, p. 101.
- 27 Carta a H. Prieto, abril de 1958.

La crítica literaria de Adolfo Bioy Casares

La crítica literaria, tal como hoy la conocemos y practicamos, es un producto del siglo XIX. Dionisio de Halicarnaso, Filodemo, Aulo Gelio - a quien Bioy menciona entre sus autores preferidos - ; o Bayle, Voltaire y el Dr. Johnson son críticos, pero la crítica no existía aún de un modo estricto. Tomo la palabra en su sentido más material: un cuerpo medianamente especializado de escritores que ha asumido la profesión de hablar de libros. Podemos sentirnos inclinados a pensar que el surgimiento de la crítica en el siglo XIX no se debe a una falla en la evolución del gusto en el siglo anterior. Son necesarias otras razones y, por mi parte, señalaré tres, que se despliegan sobre un frente único. En primer lugar, el nacimiento de la corporación crítica se produce en estrecha relación con el de otras dos, la de los profesores y la de los periodistas. En segundo lugar, la crítica tiende más o menos al inventario, y el siglo XIX ha sido, del código de Napoleón a Saintsbury, el siglo de los inventarios. Esa propensión se debe tal vez a que la crítica remite a lo ya hecho, a un pasado. Finalmente - y es mi tercera razón - , la literatura vive en el siglo XIX, por primera vez, en un pluralismo; es decir, en un estado de derecho concedido por igual a diversos sistemas de gusto. Puede haber así un *Racine et Shakespeare* de Stendhal donde en Voltaire solo había una disyunción. Recordemos que también ha sido importante para esa relativización del gusto la influencia de Vico, Herder y la tradición del *Historismus* romántico, cuya doctrina permea toda la crítica literaria decimonónica, de Sainte-Beuve a George Moore. La aparición de un público más amplio, la circulación y consolidación de la prensa, la nueva conciencia histórica son otras causas habitualmente citadas para justificar el nacimiento de la crítica.

La crítica de autor - esto es, la de aquellos escritores considerados primariamente por su práctica de otros géneros - recorre toda la historia de la literatura. Sus virtudes no han de ser, sin duda, las del *scholarship*. Para el escritor - crítico la validez y la objetividad en la demostración son menos importantes que la expresión de un modo de ver subjetivo acerca de la literatura y de los escritores. No se aproxima a sus pares de manera intelectual y desinteresada; quiere establecer criterios de diferencia y afinidad, delimitar un linaje y una progenie. A menudo nos ofrece una obra alejada de los riesgos de la crítica «profesional», tan expuesta a la jerga y a la oscuridad deliberada, al descriptivismo, a los falansterios a que la literatura se debe resignar.

Acechada por los peligros del relativismo, la crítica de autor parece ofrecernos, sin embargo, un paradigma de independencia y autenticidad; la crítica de Bioy nos ofrece de ello un ejemplo notable. A partir de un aparente vacío teórico - ninguna teoría literaria o teoría de la literatura explícitas - , Bioy se nos muestra espléndidamente consciente de las constricciones y potencias de la forma literaria. La crítica de autor es, tal vez, la más impredecible de las críticas; la de Bioy, dispersa, difícil de captar en su conjunto y, por lo que respecta a su diario, inédita, es, quizás, la menos programática, la más inimitable de cuantas se produjeron en la Argentina. La agudeza de la observación, que se abre camino a través de una honestidad y lucidez casi dolorosas; la generosidad de espíritu combinada con un permanente estado de alerta ante lo que podríamos llamar las «intransigencias del texto» hacen que su crítica sea tolerantemente abierta pero certera.

Una *differentia specifica* de la crítica de autor es que ella, inevitablemente, es un *by product* de la obra literaria, frecuentemente un comentario auto - referencial, y se convierte, según la expresión de Wellek, en «a critic who is only interested in one author».

No se cuáles me gustan más: los de índole fantástica o los que tratan cuestiones de conducta. Son los primeros prodigiosamente imaginarios; los últimos, lípidamente perspicaces. En unos y otros hay sentido del humor, un sentido del humor sin estridencias y un estilo fluido, preciso, transparente.

El comentario, una observación incidental redactada para los relatos de Francis Korn, expone, en apretado resumen, los puntos esenciales de lo que podría llamarse, con expresión un tanto excesiva, la *poética* de Bioy. Ante todo, se hace referencia en él a los dos «centros vitales» en torno a los cuales parece girar toda su obra: por un lado, el ideal de rigor formal, de maestría en la trama y en la construcción, que caracteriza a los textos de género fantástico, tal como ocurre en *La invención de Morel*, en *El perjurio de la nieve*, en *Plan de evasión*; por otro, el interés en las «cuestiones de conducta», que se expresa en el Bioy «naturalista», atento a lo vulgar - cotidiano así como a las inflexiones de la lengua hablada, autor de eficaces parodias de grupos sociales concretos y de «violentas sátiras de los diversos comportamientos lingüísticos que coinciden en nuestro medio». De esta última rama ofrecen un nítido testimonio *Dormir al sol* o *Historias desafortunadas*; incluso podría integrarse aquí sin dificultades una obra tan singular como el *Diccionario del argentino exquisito*. La caracterización del segundo género de relatos como «lípidamente perspicaces» - incluso en un sentido etimológico - da cuenta de una de las habilidades que el cultivo del género exige: la agudeza y penetración en la mirada, esa atención constante a lo cotidiano que ha convertido al *Spectator* - los coincidentes nombres de publicación y personaje no dejan de ser significativos - en modelo insuperable. La centralidad del elemento humorístico y del ideal de «fluidez», precisión y transparencia» son de obvia importancia dentro de la crítica literaria de Bioy.

Ignoro hasta qué punto Bioy será consciente o, más aún, si aceptaría la partición temática a que he aludido; si sé, en cambio, que

la polaridad aparece con frecuencia en su propia crítica. En una reseña publicada en *Sur* a propósito de *El jardín de senderos que se bifurcan* nos presenta, leibnizianamente, una oposición entre aquellas obras que son fruto de las «operaciones del intelecto» (entre las que incluye, naturalmente, la obra de Borges) y aquellas derivadas de las «operaciones del azar»; o, según dice poco después, entre la «interpretación de la realidad» y la «interpretación de los deseos y de las cacofonías de una pareja de enamorados». La formulación, en este último caso, es deliberadamente irónica; no podemos reprocharle, sin embargo, que no dé cuenta, con proléptica exactitud, de hasta qué punto muchas de las historias burlescas de *Guirnalda con amores* podrían calificarse como «operaciones del azar».

De lo dicho podría deducirse una suerte de «oposición irreductible» que discriminaría la obra de Bioy, de un modo algo simplista, en casilleros estancos, conviriéndola en casa dividida contra sí misma. Pero creo que es posible resolver dialécticamente la contraposición si se consideran ambas actitudes como partes de un mismo proceso unitario. La actitud de Bioy frente a la realidad inmediata - las «operaciones del azar» - es decididamente escéptica e irónica. Una actitud semejante supone una puesta en causa de las creencias cotidianas; la obra de Bioy es una estructura elaborada «para suspendernos sobre los hábitos cotidianos que nos impiden ver a los demás y vernos a nosotros mismos». Como el antiguo escepticismo, Bioy propone una «purificación de la conciencia ingenua»: destruir las certezas inmediatas y poner al descubierto el carácter ilusorio de la realidad. Si, para una perspectiva distanciadora, la realidad es una ficción, entonces es posible aceptar, con uno de los personajes de Bioy, que se parezca a una novela fantástica. Pero esa comprensión de la realidad como mera apariencia genera no solo una situación de duda, sino de duda desesperada: «Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada». La realidad - que para la conciencia ingenua se presenta inmediatamente como un

orden cerrado - es, en verdad, un desorden, un caos. La cotidianidad es vista como insuficiente e inauténtica y las «construcciones de la mente» representan, frente a ella, la verdad. En este sentido las «operaciones del intelecto» deben imponerse sobre las «operaciones del azar». La ironización de actitudes y costumbres anquilosadas encuentra así, su correlato necesario en la obra de «género fantástico», del mismo modo que los imperativos de perfección y rigor formal se entienden como respuesta al caos elemental de la realidad.

Borges, a propósito de Bioy, dice que «en una época de escritores caóticos que se vanaglorian de serlo, Bioy es un hombre clásico. No ha cerrado aún el debate de los antiguos y de los modernos; Bioy es ajeno a los dos bandos. Es el menos supersticioso de los lectores». La acusación de clasicismo es del todo justa; en efecto, cada página de Bioy revela ese afán clasicista de «to create order out of disorder». En «Fragmento de memorias» señala que «el intento de reglamentar la vida - ordenar el mar, el caos - [es] una de las grandes aventuras del hombre»; aun más clara es esta declaración:

No veo que la humanidad esté amenazada por un exceso de racionalismo. Desconfío de todo lo que inhibe la inteligencia: los patriotismos, las religiones, las pasiones. Hasta llego a sentir una recóndita simpatía por Wieland, que se llamaba a sí mismo el enemigo del entusiasmo. No creo que esta actitud nos prive de las magníficas y minuciosas intensidades de la vida; yo, por ahora, vivo muy interesado, muy feliz.

En el siglo XIX, en el estúpido siglo XX, se ha convertido en *topos* la consideración romántica del artista como víctima heroica o cordero sufriente; resultaba oportuno que se identificara con la enfermedad, con la locura o se presentase a sí mismo como un *outlaw*. Bioy desconoce tales desvaríos. En medio de un mundo caótico, su culto de la racionalidad, de las posibilidades humanas de

establecer un número y una medida para las cosas - la realidad aproximada al concepto - constituye una notable excepción. Su postura es, en este sentido, la de un enciclopedista del siglo XVIII: es racionalista y posee la firme convicción de que «el mundo necesita más cordura que irracionalidad». También en esto se encuentra él fuera de época; hace tiempo ya que se ha convertido en moneda corriente la recusación del siglo de las luces; se supone que excluía el «sentimiento», la «imaginación», o la «sensibilidad».

Bioy descrea en tales simplificaciones. Su defensa de la inteligencia prescinde por principio de todo misticismo que pretenda pescar a río revuelto en medio de la confusión; es «el menos supersticioso de los lectores». Resulta significativo que, al considerar su labor crítica, las analogías que nos vengán a la mente remitan, en forma directa, al recusado siglo XVIII. La comparación con el Dr. Johnson resulta obvia; tampoco ello es incidental: con frecuencia ha destacado Bioy la importancia del *polymath* y publicista en su formación:

A Johnson vuelvo siempre con agrado... siempre me parece estimulante, por su inteligencia viva, lúcida y sensata. Es tan agradable que una persona sea tan inteligente sin perder nunca la sensatez. Johnson es un crítico extraordinario, cuyas observaciones son tan serviciales ahora como cuando las escribió.

En Johnson encuentra Bioy algo de ese orden racional que extraña en el presente, a la vez que una confianza invencible en los poderes del hombre, en la capacidad humana de reducir a método el caos natural. Dice: «Johnson me parece un acabado ejemplo del hombre del siglo XVIII. Piensa, o quiere pensar, que su cuerpo y su alma se mueven en un mundo ordenado, que le garantiza la tranquilidad necesaria para el trabajo». Por otra parte, Johnson es el defensor

implacable del *common sense*. Dice el Dr. Johnson, citado por Bioy: «Lo que la humanidad ha poseído largo tiempo, lo ha podido considerar y examinar con frecuencia, y si persiste en conceder valor a esta posesión es porque las repetidas comparaciones han confirmado la opinión favorable».

Ciertamente, esta defensa del buen sentido ha ejercido su influencia en Bioy, sobredeterminando sus posiciones críticas, y lo ha llevado a considerar sospechosa toda pretensión de originalidad. Este concepto subyace en la idea misma del *Diccionario*... Bioy denuncia en el afán aventurero de inventar neologismos, en la «tecniquería», en los desvariados intentos por encontrarle *le mot juste* el signo indudable de un deseo pedante de originalidad. El *Diccionario*... invita a participar «en el esfuerzo, que a todos nos incumbe, de restituir siquiera precariamente el buen sentido en este mundo propenso a la locura». Lo universal debe reemplazar a lo particular, a lo «original». «El que dice lo que se propone, de manera eficaz y natural, con el lenguaje corriente de su país y de su tiempo, escribe bien».

En el prólogo a *La Celestina* la crítica al ideal de originalidad es aún más directa. Bioy destaca cómo, hasta en sus más diversos niveles, la Tragicomedia no es sino una recapitulación de obras anteriores: el argumento general recuerda al *Pamphilus de Amore*, o al *Libro de Buen Amor*; el carácter general de la prosa, al *Corbacho* del arcipreste de Talavera. Sentencias, frases, fragmentos teatrales derivan de Plauto y Terencio. No es siquiera original en su carácter de centón, *coat of many colours*:

Parecería, pues que la única originalidad de la tragicomedia consistiera en el doble carácter de centón y de novela o drama; sin embargo, los libros hechos de citas no son frecuentes en los siglos XV y XVI y en los comienzos del siglo XVII.

Sin embargo, todo ello no impide que *La Celestina* sea excepcional: ha preferido subordinar la originalidad a un sólido sentido de la tradición. Pero esta «carencia de originalidad» es para Bioy una de las mayores virtudes de la obra:

En las obras modernas, la originalidad suele ser lo único notable; en *La Celestina* está (por así decirlo) oculta. Los autores modernos tratan de producir libros espontáneos, sin antecedentes; el autor de la *Celestina* quiso que en su obra convergiera toda la antigüedad.

«El autor de la obra», dice Bioy; ¿pero no es acaso nuestra ignorancia al respecto una prueba de carencia de originalidad?... Fernando de Rojas es *ahora* el autor de la Tragicomedia, como Homero es el autor de la *Iliada* y de la *Odisea* y Shakespeare, del teatro y de los sonetos; pero ¿si el verdadero autor fuera otro? Con alguna melancolía pensamos que del hombre que ha imaginado y escrito la *Tragicomedia* solo queda el nombre (menos aún: quizás un nombre equivocado). Sin embargo, queda también su libro, y, en definitiva, el libro es siempre la posteridad del escritor.

También rechaza Bioy la originalidad, y es en ello un ilustrado y un racionalista. Ajeno a toda afectación, a todo culto romántico tardío de la subjetividad, a toda *anxiety of influence*, encuentra en ese afán un intento de elevarse por encima del *common sense*, a la vez que una forma de desequilibrio, propia del *précieux ridicule*. Este ideal es el de su obra literaria:

Mis protagonistas por lo general son gente modesta. Creo imaginarlas mejor que a otras gentes. Creo que la modestia es algo de que todos participamos, porque está en la índole del hombre. No me gusta la soberbia; ni siquiera, el amor propio, porque un poco de ciega soberbia o de coraje que se desentienda de la realidad, se necesita para ejercerlo.

Indudablemente, la defensa de la universalidad contra lo original y particular se manifiesta también en su aversión por toda forma de «color local». Bioy ve en el localismo un elogio irracional de la barbarie, de la ignorancia y de la desidia: la literatura argentina debe extraer su poesía del futuro:

Colaboran en la tendencia las ideas fascistas... de que deben atesorarse localismos, porque en ellos descansa la sabiduría, de que la gente de una aldea es mejor, más feliz, más genuina que la gente de las ciudades, de la superioridad de la ignorancia sobre la educación, de lo natural sobre lo artificial, de lo simple sobre lo complejo, de las pasiones sobre la inteligencia; la idea de que todo literato debe ser un labrador, o, mejor todavía, un producto de la tierra (la iniciación y el perfeccionamiento en la carrera de las letras exigen duros sacrificios: descubrir un pueblo que no esté ocupado por ningún escritor, nacer allí y domiciliarse tenazmente».

¿No es este afán de universalismo también él un ideal clasicista? En cuanto a las observaciones de tipo estilístico, sus preferencias no resultan menos coherentes. Bioy celebra las virtudes clásicas del estilo: los imperativos de equilibrio, de claridad, de precisión - en Korn elogiaba o deseaba un estilo «fluido, preciso, transparente» - ; así como la *brevitas*, que alaba en el esfuerzo de Gracián por encerrar la expresión en el espacio más reducido. El análisis no se detiene en los límites de la frase: en Bacon deplora la ausencia de un *cursus* retórico; cada una de las frases es memorable y perfecta, pero la construcción es suelta y descuidada. En cuanto a los problemas de construcción en la novela, la reseña de *Le Malfaiteur* es un modelo.

Gracián es para Bioy algo de lo que Aristóteles ha representado para Lessing, algo de lo que Lessing ha representado para el clasicismo alemán. *Agudeza y arte de ingenio* es, según Bioy, un

prodigioso monumento de la crítica, en que el fenómeno literario es despojado de su halo místico y descompuesto en razones lógicas. Solo echa de menos en Gracián - consecuentemente en alguien obsesionado con el número y la eufonía de la prosa - la falta de un sentido para la «música de los versos», ese «diapasón interior» al que se refería Pound, o, para expresarnos en términos más racionales y justos, una recta consciencia de la prosodia. A cambio de ello, encuentra el amor por la gramática y el idioma, por el razonamiento y la recuperación de una retórica viva. Como afirma Menéndez y Pelayo, en un pasaje que Bioy reproduce, *Agudeza y arte de ingenio* es «una tentativa de restituir a la retórica puramente formal de las escuelas, a la retórica de los tropos y las figuras, otra retórica ideológica, en que las cualidades del espíritu reflejan las cualidades del pensamiento». Por cierto que retórica y gramática han entrado ya en descrédito en una época que celebra el caos.

Según queda dicho, Bioy rechaza por completo todo desequilibrio, toda *grandeur* romántica; prefiere la simetría y una exactitud que no es la de la prolijidad. Descubre esa fácil destreza en Borges, y saluda en él la serena maestría en la construcción. Nada sobra ni falta en sus cuentos, todo se encuentra subordinado a las necesidades del tema, no hay una línea ociosa. Ningún elemento es resultado de una preferencia gratuita. Está ausente esa desmesura propia de una busca de originalidad.

Hemos hecho referencia repetidas veces al empeño de Bioy por imponer orden al caos. En un mundo confuso, ese esfuerzo por crear el orden es prerrogativa absoluta del policial - género clásico por excelencia, según declaran Borges y Bioy en la «Presentación de la colección 'El Séptimo Círculo'» - :

En las novelas policiales la unidad de acción es imprescindible; asimismo conviene que los argumentos no se dilaten en

el tiempo y en el espacio. Trátase, pues, a despecho de ciertas adiciones románticas, de un género esencialmente clásico.

Por idénticos motivos, la defensa de las posibilidades de la inteligencia se eleva en Bioy al rango de pasión, influyendo en sus juicios sobre los más diversos autores. En Santayana destaca «el extremo y continuo ejercicio de la inteligencia», así como una lucidez que se mantiene «fuera de los eclipses de la madurez y de la decrepitud». Al margen de las variaciones determinadas por el dolor físico o por el ánimo, Santayana defiende el carácter invariable de la razón.

En Wells reconoce Bioy esa misma lucidez ordenadora de la inteligencia que lucha, a contrapelo con un mundo empeñado en ser confuso y bestial. El giro «apasionada confusión» que Bioy aplica a Wells no parece ingenuo: Bioy no ha dejado de asociar lo caótico y disperso con lo meramente eufórico y pasional, con la irracionalidad del sentimentalismo.

El hecho de que el gusto de Bioy por el humorismo caiga en él del lado de lo irónico y satírico se relaciona con su consideración del humor como operación eminentemente intelectual. Ajeno al *pathos* y al sentimentalismo, el humor es producido por la inteligencia cuando la ira o el entusiasmo han desaparecido: «La inteligencia - escribe -, con la ayuda del tiempo, suele transformar la ira, el rencor o la congoja, en humorismo». No falta aquí la alusión al precepto de balance y medida, y la crítica de aquellos humoristas que fomentan la irritación contra el género: «Son los de fuego granizado, de broma sobre broma. Las mujeres tienen poca paciencia con ellos: yo también». Bioy se refiere a menudo a sí mismo como escritor satírico. Unas palabras de un personaje de Jane Austen, que Bioy cita más de una vez, contribuirán a precisar la peculiar visión del humor que Bioy nos ofrece: «La gente comete locuras y estupideces para divertirse y

nosotros cometemos locuras y estupideces para divertir a la gente».

Este segundo Bioy, comprometido con la diversidad de lo real, es el que rechaza abiertamente toda construcción de la obra literaria. Bioy se opone a quienes pretenden hacer pasar la obra de arte por la «tabla logarítmica» de las clasificaciones genéricas:

La clasificación de los géneros es indefendible como verdad absoluta: presupone la existencia de géneros naturales y definitivos, y el descubrimiento certero, por hombres de un breve capítulo de tiempo, de las formas en que deberá expresarse el interminable porvenir.

Sin embargo, no debe suponerse un rechazo absoluto de las divisiones de géneros: «como verdad pragmática es atendible: si los poetas escriben más sonetos, y no sonetos que sean también diccionarios de ideas afines, habrá algunas posibilidades más de que desacierten menos». Pero la normativa resulta sospechosa de originalidad - con todas las connotaciones negativas que ello supone en Bioy - : un modelo de soberbia:

Puede agregarse a esto, que la invención, o modificación, de un género y la subsiguiente experiencia indispensable para practicarlo bien, no son la múltiple tarea, por suerte, de un solo escritor, sino de varias generaciones de escritores. En Borges elogia el haber «cumplido con serena maestría una labor propia de varias generaciones de escritores».

Con idéntica insistencia desprecia cualquier modo de especialización: de ahí su interés por aquellas figuras - como Wells - que representan una superación de esa unilateralidad. Wells posee «la certera y múltiple versación de los hombres del Renacimiento. Estaba interesado en la vida y, con escándalo de los especialistas, su

mente honesta y perspicaz indagaba todos los problemas».

En nuestros días, el culto de la especialización es consecuencia del caos: quien se aparta de ella bien puede convertirse, como el Wakefield de Hawthorne, en «*the outcast of the Universe*». En la creación literaria ocurre un proceso similar: el artista debe ser - naturalmente - un elegido del destino. Nada de eso hay en Bioy: la literatura es para él un resultado del *lungo studio* antes que de la inspiración. La buena literatura no es fruto de la inestabilidad de nuestros sentimientos, sino de la firmeza de la razón, así como de nuestros esfuerzos por ser algo más que escritores. En Bioy puede celebrarse una y otra cosa.

Alfredo Grieco y Bavio

Los cuentos de Adolfo Bioy Casares

El conjunto de los cuentos de Adolfo Bioy Casares - alrededor de un centenar en el casi medio siglo que va desde *La trama celeste* hasta *Una muñeca rusa* - se revela como un macrotexto de singular coherencia, cuyas líneas fundamentales arraigan en la visión del mundo del autor y en la concepción del cuento que de ella surge.¹

Hacia 1940, Bioy Casares otorgaba a la trama un principalísimo lugar dentro de las obras narrativas, como reacción contra la falta de rigor que evidenciaba la novela psicológica en nuestro país.² En 1953, reivindicaba con Borges el cuento breve, en que se manifiesta «lo esencial de lo narrativo», con prescindencia de «episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal».³ Sin dificultad se desprende del contexto que «lo esencial» consiste, justamente, en la trama.

Para el autor lo fundamental de un cuento radica, más que en su brevedad, en que «es algo que *se puede contar*: a uno le gusta poder contarlo y a otro poder oírlo»;⁴ hay «un indudable agrado en *referir* y en *escuchar* argumentos».⁵ Por ello, bajo el título *Cuentos breves y extraordinarios*⁶, incluye - con Borges - brevísimos núcleos narrativos que, en sí, no serían considerados normalmente cuentos: «La anécdota, la parábola y el relato hallan aquí hospitalidad, a condición de ser breves».⁷ El vocablo cuento es «significativo de 'temas' de contenido narrativo equivalente al del cuento tipificado por las preceptivas literarias».⁸

Lo mismo sucede con las «brevedades o fragmentos»⁹ incluidos en *Guirnalda con amores*: los críticos no suelen considerarlos cuentos, y el propio autor no los denomina así en el volumen; sin embargo, «son verdaderos cuentos», ya que pueden contarse y se encuentra placer en referirlos o en oírlos¹⁰.

Sintetizando, el cuento es, para Bioy, «una historia contada, un poco hablando en lugar de escribir; como si el autor tuviera un argumento y lo contara. Son relatos en los que el argumento es lo más importante». ¹¹ Dos son, pues, sus rasgos distintivos: *la presencia definida de un argumento y un tono de oralidad*.

Con respecto al estilo, el autor prefiere la «transparencia» y la economía expresiva:

Hay que tratar de escribir en un estilo que no se interponga entre el tema que uno quiere y el lector, pero sin llenarlo de guarangadas ni sobresaltos. No me gusta la riqueza de vocabulario, me gusta manejarme con un número limitado de palabras. Creo que la persona que escribe bien es la que con el vocabulario corriente sabe decir lo que quiere ¹².

El modo en que un cuento está escrito es para Bioy Casares un aspecto fundamentalísimo: un cuento puede fallar, aunque la historia sea excelente y esté bien urdida, por «la manera como está escrito». ¹³ Aunque un creciente dominio de técnicas y recursos permite ocultar al lector - sobre todo en los últimos cuentos - el esfuerzo constructivo que en ella subyace, Bioy trabaja con rigor cada una de sus narraciones: elabora sólidas tramas, procura que los ingredientes formen un todo sin resquicios y cuida la prosa con estricta casi obsesiva. Valgan como testimonio las distintas versiones de sus cuentos, particularmente las de «La trama celeste», que desde su inicial versión manuscrita hasta 1990 ha sufrido cinco transformaciones de no escasa importancia. ¹⁴

La finalidad del cuento es agradar ¹⁵ al lector, y para ello no sirven las *recetas* o, al menos, son insuficientes. El buen cuentista tiene un don especial para saber cuándo, de qué manera, y en qué «cantidad» ha de usar algún recurso. En tal sentido, el «arte de escribir cuentos es un poco como el arte del cocinero». ¹⁶

Los «recursos» o «recetas», mientras sean tales, son de mala calidad. Así, el suspenso y la sorpresa «son recursos de mala calidad», pero «bien usados ayudan a leer» o, en otras palabras,

logran que el cuento agrade al lector. Conseguir este agrado es en buena medida imprevisible. ¹⁷

No cree Bioy que la sorpresa sea necesaria: nada «es indispensable», salvo que el escritor sea humilde y trate de que la *lectura sea entretenida*. Si aparece la sorpresa tiene que estar preparada para no tomar excesivamente desprevenido al lector; así, en «Una muñeca rusa», por ejemplo, el final está preparado paso a paso y, no obstante, provoca una triple sorpresa: 1) Chantal cambió de «bando», 2) se casó con Languellerie, 3) fue sustituida por la dueña del Palace Hotel en el corazón de Maceira. ¹⁸

El mejor escritor es el que «no usa nada que sea un recurso y solo piensa en que el lector es una persona que se distrae e impacienta». ¹⁹ Por ello, Bioy Casares ha dicho alguna vez que le gustaría escribir «cuentos con menos argumento» y «que no dependieran de un hecho sobrenatural»; una «historia que no estuviera basada en una trampa ni en otros recursos fáciles como la sorpresa, el suspenso, ni contar alguna cosa maravillosa que no se le ocurrió nunca a nadie; que no estuviera basada ni en el *sex - appeal*, ni en el *death - appeal*, ni en el miedo, ni en ninguna de esas muletas». ²⁰ Se llega así a cuentos como «Una guerra perdida» ²¹ o «Amor vencido» ²², donde el argumento es casi inexistente.

Bioy ya no necesita «reanimarse» permanentemente con algo «sobrenatural, raro o violento», con «hechos prodigiosos» ni recurrir «a gigantes y enanos» - como decía recordando al doctor Johnson - para interesar al lector y estimularse a sí mismo. ²³ El monstruo del lago Le Bourget ²⁴ o el gigante de «Historia desafortunada» ²⁵ son solo pretextos para explorar el mundo.

Si el *argumento* - identificable según puede deducirse de las palabras de Bioy, con la *historia* o la *trama* - es lo fundamental de un cuento, sorprende el deseo de escribir cuentos «con menos argumento». Bioy Casares es quien precisa el alcance de su aseveración:

Los argumentos no pueden dejar de tener un valor temporal.

Dependen de sorpresas que se basan en la ignorancia de cierto tipo de historias por parte del lector. En el argumento hay una cantidad de cosas mecánicas - las hay en toda la literatura - que deben ser casi invisibles²⁶.

Ese deseo de escribir cuentos con menos argumento es «un deseo de escribir cosas esenciales», para comunicar, si no verdades nuevas, lo profundo del sentimiento, simpatías, diferencias: «más lo esencial que buscamos en el ser humano que la transposición de *otra cosa* que es el argumento».²⁷

En síntesis, los rasgos que según el autor caracterizan a un buen cuento son: 1. Importancia del argumento. 2. Tono de oralidad. 3. Transparencia del estilo. 4. Uso del vocabulario corriente. 5. Naturalidad. 6. Eliminación de «recetas». 7. Verosimilitud. 8. Transmisión de lo humano esencial.

Con respecto al último punto enunciado, solo puede entenderse qué es para Bioy Casares «lo esencial que buscamos en el ser humano» si indagamos su visión del mundo y, por ende, del hombre.

Un anhelo de absoluto recorre secreta pero entrañablemente la obra de Bioy Casares. *Nostalgia*, lo llama el autor²⁸ y dice bien. Lo absoluto está en la obra por ausencia, como algo que se tuvo o se creyó tener o como algo a lo cual se aspira.²⁹ Hay una «nostalgia» de lo absoluto» y también «una nostalgia de lo racional», «nostalgias de un Dios o una especie de empuje hacia donde tendemos; nostalgias por el orden que no reina en esta realidad».³⁰ El anhelo de absoluto (de verdad, de orden, de eternidad, de comunicación) actúa en permanente contrapunto con la comprobación del carácter relativo de lo real (apariencia, caos, tiempo, muerte, incomunicación). De allí surge un particular escepticismo. En la base de tal escepticismo se encuentra un relativismo gnoseológico.

Aunque Bioy no parece poner en tela de juicio la existencia misma de lo real, desconfía de la capacidad del hombre para conocerlo.³¹

Por un lado, «el mundo es inacabable, está hecho de infinitos

mundos, a la manera de las muñecas rusas»³²; siempre ofrece nuevos aspectos, fenómenos desconocidos o hechos sorprendentes. El hombre está acostumbrado a manejarse con un sistema de creencias acerca de la realidad que le proporciona la ilusión de que existe un orden único, y de que ese orden es inalterable. Al menos,

«Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo».³³

Bioy no niega que haya un orden en lo real: «No es que la realidad no sea lógica: no nos permite comprenderla».³⁴ Tampoco la infinitud del mundo constituye un postulado; es simplemente la comprobación de que para la razón humana resulta inabarcable:

«Siempre se puede conocer más y más y más... Hasta ahora siempre hay algo que nos sorprende».³⁵

Por otra parte, como cada hombre - o un mismo hombre en distintas circunstancias - aprehende de diversas maneras lo que la realidad le ofrece, nunca se llega a formulaciones de verdad universalmente válidas. Con una frase que nos recuerda a Montaigne³⁶ Bioy aclara: cuando uno afirma que *conoce*, se trata de «una expresión de fe fantástica».³⁷ Es tal la riqueza del mundo que el intento de fijarlo en clasificaciones rígidas lo empobrece y desvirtúa:

«Los filósofos, al clasificar la realidad ¿no la empobrecieron?»³⁸

La raíz de su postura es un particular modo de vivir la temporalidad: advierte que existe una desproporción entre las aspiraciones del hombre y el tiempo con que cuenta para concretarlas. «Mi escepticismo - dice - viene de la convicción de que la vida es muy corta para que uno madure. Aunque uno pueda madurar para ciertas cosas, para muchas situaciones termina siendo un niño, porque no ha tenido tiempo». El hombre «tiene una conciencia que se cree con derecho a aspirar a todo, como si fuera a vivir para siempre o, por lo menos, miles de años. Pero tiene un cuerpo que apenas uno toma recaudos ya se está muriendo. De la situación dramática, incómoda, de contentarse con ambos, se sale haciendo

bromas». ³⁹ Por añadidura, no sería una solución que el hombre viviera cinco mil años: se haría ilusiones durante más tiempo. ⁴⁰

El ser humano se debate entre sus ansias de conocer, la realidad inaprehensible que relativiza el conocimiento y la insuficiencia del tiempo que tiene para vencer esa dualidad.

Los otros seres humanos forman también parte de la realidad. En cierto sentido, ocurre con ellos lo mismo que con el resto del universo; el conocimiento de los demás hombres es aparente:

«Aunque vivan juntos, los padres y los hijos, el varón y la mujer ¿no saben que toda comunicación es ilusoria y que en definitiva *cada cual queda aislado en su misterio?*». ⁴¹

«¿Qué sabemos del prójimo? Nada». ⁴²

Todo ser humano es una isla y los intentos de comunicación entre los hombres están destinados al fracaso. ⁴³ Más aún: cada hombre se cree el centro del universo ⁴⁴ y articula toda la realidad en función de su yo que piensa, siente, padece, actúa. Por eso todo hombre es egoísta y quiere que las cosas y los seres sean y se comporten según sus conveniencias. ⁴⁵ Esto último no sucede salvo excepción, ya que los demás hombres tienen idénticas pretensiones.

Se advierte así que la índole relativa de todo saber condiciona no solo la vinculación del hombre con el mundo físico sino con sus semejantes. Cada hombre articula *su* realidad, de la cual es centro, y asigna a los seres y cosas un valor que difiere del otorgado por los demás. ⁴⁶

Si cada uno actúa según su escala de valores y las escalas son distintas, necesariamente entrará en conflicto con los otros hombres.

Por su carácter de inabarcable, la realidad es pródiga en revelar siempre alguna faceta nueva y a veces sorprendente:

«(en la vida sobran motivos de asombro, pero descubrirlos es riqueza del observador)». ⁴⁷

Esas distintas facetas son las que Bioy explora en sus cuentos. Por eso la realidad que aparece en uno de ellos puede ser, desde el

punto de vista lógico, contradictoria con la que presentan los otros. No ha de olvidarse que los cuentos son *ante todo cuentos* y que en cada caso el autor trata «de investigar con un destino, desde el punto de vista dramático, *un aspecto* de la realidad». ⁴⁸

Los cauces de esa exploración son, fundamentalmente, el humor, lo fantástico y el amor.

Una resignada sonrisa

Toda categorización de lo real - que es múltiple, variable -, entraña para Bioy Casares una rigidez, un anquilosamiento, que en definitiva lo empobrece. ⁴⁹ Cuando el hombre piensa en la realidad lo hace a través de una serie de hábitos de aprehensión - en parte transmitidos, en parte forjados a lo largo de su vida -, que la conforman como un todo ordenado y sin fisuras. El humor consiste en romper los esquematismos, en mirar la realidad desde otras perspectivas capaces de evidenciar lo que permanecía oculto o inadvertido; en revelar las «grietas» de ese ordenamiento falaz. Cada falla, por pequeña que sea, suscita el contraste de un valor con un disvalor. El valor es la vida, no rígidamente aprehendida en categorías inmutables, sino en su fascinante variedad. El disvalor es lo fijo, lo rígidamente sobrepuesto a lo mudable por excelencia. Tal contraste hace evidente la relatividad del conocimiento, lo apariencial de todas las seguridades que el hombre tiene.

Por otra parte, ya se ha visto que Bioy Casares advierte en la vida humana una permanente «nostalgia de absoluto», un contraste doloroso entre aquello a lo cual el hombre aspira y aquello que la realidad le ofrece, siempre relativo. ⁵⁰ Ante un conflicto - en este caso la vida humana - para el cual no se encuentran respuestas, solo caben lo trágico y lo cómico; el llanto que surge de darse por vencido ante el conflicto insoluble, y la risa que surge de no tomarlo en serio. El humor es, precisamente, «la respuesta con sentido allí donde es difícil encontrarla». ⁵¹

El juego preferido del humor consiste en atenuar el conflicto,

buscando otra cara de la realidad conflictiva: «El hombre serio, sensato, siempre quiere saber a qué atenerse y el filósofo nos dice cómo son o no son las cosas, pero el humorista se mueve en la ambigüedad, en el ser y no ser al mismo tiempo, en el según cómo, en la relatividad, en la paradoja, en la 'conciencia de lo otro', esto es, en la ironía».⁵²

Por eso Bioy Casares afirma:

Veo la comedia de la vida continuamente, de la que participo yo y los que me rodean. No puedo dejar de ver el lado absurdo de las cosas dramáticas y tristes.⁵³

La comprensión que logra el humor se manifiesta a través del «gesto de la sonrisa».⁵⁴ Se trata de una sonrisa agrisada que abarca la totalidad de lo que existe, el humorista incluido.⁵⁵ El humor de Bioy Casares nace - según él mismo revela - de un entrañable afecto por la realidad:

Me burlo por cariño. Uno escribe sobre la realidad porque la quiere; pero como uno no sabe escribir sobre ella sin broma....⁵⁶

Hay escritores que se ríen de las cosas que más quieren; el escritor irónico sabe que las cosas que pueden producir risa no son precisamente las que detesta. La ironía es hacia la condición humana, no hacia determinadas personas en particular.⁵⁷

Porque ama la realidad, muestra sin acrimonia lo que en ella existe de imperfecto. Cada vez que se desmorona una de las precarias seguridades del hombre, cada vez que aparecen sus fallas, surge la sonrisa del humor. Una sonrisa compasiva, cargada de simpatía.⁵⁸ No hay humor agrio en Bioy: no hay *mal humor*. Si el hombre y el mundo no son perfectos, la manifestación de esta verdad no tiene por qué producir reproches: solo comprensión y una resignada sonrisa.

En el humor reside una de las claves para «emprender con alegría la esforzada tarea de vivir»,⁵⁹ en cuanto «es una buena terapéutica del posible fracaso, una alegre y resignada aceptación de

los límites humanos»,⁶⁰ «el optimismo del pesimismo».⁶¹ Dicho en otras palabras, el humor se revela como verdadero arte de vivir.⁶²

Bioy cree que la vida es un juego que «hay que jugar lo mejor posible, para bien de la sociedad y de uno mismo», tratando de «ser buenos», de «no incomodar», de conservar el decoro. Este aspecto del juego es lo que denomina «urbanidad» o «buena educación».⁶³ Por eso no se permite en sus cuentos patetismos desbordados que lesionen la afectividad del lector, ni tampoco lo enfrenta cara a cara con lo trágico o lo desenfadadamente cómico. El llanto y la risa estridentes no tienen cabida en su obra; pero sí el humor, que es «un principio de medida y equilibrio», «uno de los rostros del pudor».⁶⁴

A la manera de las muñecas rusas

«En verdad, el mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas», afirma Bioy Casares en «Los manuscritos del Mar Muerto».⁶⁵ La misma idea aparece en el fragmento «El mundo es inacabable», de *Guirnalda con amores*⁶⁶, y en la aseveración «La vida es una casa con más habitaciones que las registradas en el plano»,⁶⁷ y está implícita en el título de su último volumen de cuentos.⁶⁸

El contraste - más o menos explícito, más o menos intenso - entre la realidad corriente y lo desconocido, revela lo fantástico. La irrupción de lo desconocido, de lo inexplicable, en el aparentemente inmovible orden del mundo, obliga a un replanteo de la condición misma del hombre, a un aquilatamiento de lo que en ella existe de misterioso e inescrutable. Por ello, aunque en el devenir habitual de la vida el hombre tiende a creer en un orden cósmico que lo abarca, orden que se traduce en leyes y pautas verificables y constantes, cuando alguno de estos sólidos principios falla, debe reconocer el carácter inexplicable de aquella en apariencia lógica, coherente realidad que había fabricado. En consecuencia, es posible invertir la óptica y afirmar que para Bioy Casares la realidad misma es fantástica; que lo insólito, lo inexplicable, lo incomprensible, no escapan de sus fronteras. Al contrario: la realidad es por esencia inaprehensible

y todo intento de verla como lógica y coherente la desvirtúa. La «trampa» reside en que la realidad tiene apariencia de «cosa normal, doméstica, confiable». Esa apariencia oculta la verdadera estructura de lo real, que no es ni ordenado ni confiable.⁶⁹ Lo fantástico es «una invención de la imaginación filosófica».⁷⁰

Haciendo un análisis detenido de los cuentos fantásticos de Bioy a partir de 1940, puede advertirse un proceso de utilización de los medios expresivos que hace menos patente la rigurosa arquitectura que los caracteriza y exige un alejamiento crítico mayor para descubrir los resortes que generan lo fantástico.⁷¹

Si se parte del cuento «La trama celeste», estricta construcción fantástica donde el esfuerzo se percibe en cada página, en cada párrafo, en cada símbolo, y se recorre el camino que desemboca en «El navegante vuelve a su patria»⁷² - para citar una de las últimas obras -, se comprobará que lo cotidiano se apodera con fluidez de la narración y el lector se instala en ella sin sobresalto. Lo «raro» o «sobrenatural» surge con paradójica naturalidad, el efecto fantástico se atempera, aunque no por ello, en su raíz, deje de ser hondamente perturbador.

Es necesario aclarar que el proceso no es lineal, y que cuentos de épocas diversas se acercan en mayor o menor medida a cualquiera de los extremos apuntados. Debe destacarse, además, la importancia creciente del humor, que tiene su origen - al igual que lo fantástico - en la entraña misma de lo real.

Un homenaje al amor

En el amor y por el amor el ser humano ha querido siempre llegar al absoluto. Las visiones míticas, las religiones, los sistemas filosóficos, la literatura, proponen innumerables ejemplos.

Si Bioy experimenta una «nostalgia de absoluto» es porque no lo encuentra en el relativismo que caracteriza a la realidad, a ese mundo donde todo parece aleatorio y el hombre se pierde en una maraña de seres y relaciones que no comprende. El amor, uno de los

motores más poderosos de la conducta humana, no constituye una excepción: también en la relación amorosa hay incoherencias o *grietas*, que revelan lo ilusorio de todo absoluto. Por eso, los cuentos de amor de Adolfo Bioy Casares son «un homenaje al amor», a aquello que se busca, a «lo que iba a ser importante en la vida y después no fue».

La edición en 1972 de dos antologías - *Historias fantásticas* e *Historias de amor*⁷³ - que abarcan la mayor parte de los cuentos publicados hasta ese momento por el autor, convalidó lo que ya era lugar común entre los críticos: en la obra de Bioy Casares hay dos líneas predominantes, la amorosa y la fantástica. Esta división de los cuentos en dos grupos se atuvo a la establecida por Robert Laffont cuando editó en Francia ambas colecciones. Laffont había tenido en cuenta el consenso de la crítica y el propio Bioy estuvo entonces de acuerdo con el criterio adoptado.⁷⁴ La división es, no obstante, algo arbitraria, ya que resulta imposible separar de modo excluyente lo amoroso de lo fantástico, lo policial, lo satírico o lo filosófico.

En los cuentos anteriores a 1959 - fecha de publicación de *Guirnalda con amores* - el amor no suele aparecer como tema independiente, sino entrelazado con temas fantásticos o subordinado a ellos. Así, en «La trama celeste» es apenas un pretexto para motivar el desarrollo de la acción fantástica: la existencia de Idíbal constituye una de las pautas que permite distinguir los mundos paralelos entre sí; la nostalgia y la búsqueda de la mujer perdida obedecen, más que al amor, a una obsesión por develar el misterio.

Los cuentos de amor de Bioy Casares son, generalmente, cuentos de *amor fracasado*. El fracaso es consecuencia de factores muy diversos. Casi nunca se debe solo a uno de ellos, sino a la combinación de varios. El amor no se logra - o se pierde - por inhabilidad del enamorado, por el carácter voluble de las mujeres (muy contadas veces de los hombres), por egoísmo, por errores de juicio y de conducta, por la muerte, por acción de fuerzas humanas - individuales o sociales - negativas. Cuando los personajes aman y son correspondidos, el amor lleva a la destrucción o trae consecuen-

cias catastróficas para los demás («Cavar un foso», «Paradigma»);⁷⁵

Así, muchas veces el hombre pierde lo que considera valioso en la vida por un cruel error: no advertir a tiempo que se encuentra ante su oportunidad, creer intrascendente lo que se revelará más tarde como fundamental e insustituible. Bioy Casares presenta en algunos de sus cuentos de amor este tipo de situaciones, tanto más patéticas cuanto menos posible resulta evitarlas: la fatuidad, el egoísmo, la cobardía, unidos al carácter relativo de todo conocimiento, conspiran para que así suceda.⁷⁶

El cuento único

Si en algunos cuentos de amor se hace evidente que Bioy Casares intenta mostrar, en definitiva, lo esencial de la condición humana, buen número de ellos parecen reducirse a un *divertimento*, agotarse en la anécdota más o menos sorprendente pero trivial;⁷⁷ el tratamiento humorístico del tema despista al lector, velando lo patético - lo trágico, a veces - de las situaciones propuestas.

El protagonista de esos cuentos resulta ser un personaje único, un conmovedor antihéroe que ve tambalearse una y mil veces cuanto cree acerca del mundo, de los demás y de sí mismo. Pusilánime, débil, egoísta, fatuo, se considera valiente, fuerte, generoso, humilde. Convencido de que triunfa, advertirá a la postre su fracaso y desamparo.

¿Por qué insiste Bioy Casares en ese personaje único? O mejor: ¿Quién es ese hombrecito desventurado? No ha de llevar a engaño el hecho de que sea un argentino - a veces un argentino típico, por su lenguaje, aspecto físico, preferencias, hábitos -. Bioy hace su protagonista argentino porque él mismo es y se siente argentino. Solo ahondando en lo individual, lo concreto, lo propio, es posible aferrar las esencias universales del hombre: el personaje no es *un* hombre, sino *el* hombre. Por ello, las anécdotas de estos cuentos tienen poco de triviales: «Un personaje muy limitado es suficientemente patético *para mí*: no comprende las cosas, se equivoca sobre la gente; pone la

mejor voluntad y se deja dominar por otros - como el protagonista de *Dormir al sol*. Ver al hombre perdido en un mundo que no entiende, implacable. Es lo más trágico de nuestro destino. Todos merecemos compasión porque somos unos pobres diablos que cuidamos para el mañana».⁷⁸

Entre los cuentos más significativos de este grupo, cabe mencionar «Encrucijada»⁷⁹, «Recuerdo de las sierras»⁸⁰, «Carta sobre Emilia»⁸¹, «Un viaje o El mago inmortal»⁸², «Confidencias de un lobo»⁸³, «Ad porcos»⁸⁴, «El don supremo»⁸⁵, «La tarde de un fauno»⁸⁶, «Trío»⁸⁷, «Una muñeca rusa»⁸⁸, «Bajo el agua»⁸⁹.

Afinando el análisis se advierte que, en definitiva, no solo este grupo de cuentos sino todos los cuentos de Bioy son un único cuento contado de diversas maneras, cada una de las cuales hace hincapié en alguna de las infinitas perspectivas desde las que se puede aprehender la condición humana. El personaje, un único personaje. Ya se trate de historias fantásticas - o «desaforadas» -, ya se trate de historias de amor; de Servian - «La trama celeste»⁹⁰ -, de Luisito Coria - «Lo desconocido atrae a la juventud»⁹¹ -, de Arturo - «El Nómeno»⁹² - o de Aldo Martelli - «Bajo el agua»⁹³ -, de Villafañe - «El perjurio de la nieve»⁹⁴ -, de Rivro Puig - «Confidencias de un lobo»⁹⁵ -, el profesor Félix Hernández - «Planes para una fuga al Carmelo»⁹⁶ -, o el «Pollo» Maceira - «Una muñeca rusa».⁹⁷

No es infrecuente que nombres de pila o apellidos se repitan en cuentos distintos, aplicados a distintos personajes: *Flora* «La sierva ajena»⁹⁸, «Bajo el agua»⁹⁹, *Lartigue* «El héroe de las mujeres»¹⁰⁰, «Trío (Dorotea)»¹⁰¹, *Larquier* «La sierva ajena»¹⁰², «Una muñeca rusa»¹⁰³, *Grinberg* «Carta sobre Emilia»¹⁰⁴, «Catón»¹⁰⁵, *Lucio Herrera* «Nuestro viaje (Diario). Selección, prólogo y epílogo de F.B.»¹⁰⁶, «Trío»¹⁰⁷, *doctor Abreu* («El relojero de Fausto»¹⁰⁸, «El camino de Indias».¹⁰⁹ No se me ocurre pensar que a Bioy Casares, tan cuidadoso del detalle, tan estricto, se le hayan pasado por alto estas reiteraciones y que ellas no obedezcan sino al azar. Sobre todo cuando en uno de los cuentos que integran el último libro publicado, «Nuestro viaje»,¹¹⁰ la mujer se desdoble en Carmen, Celia, Pilar,

Justina, Luisita, Margarita, Emilia. Nombres recurrentes para un personaje único, el ser humano, que asume diversos rostros de acuerdo con la exploración particular emprendida por Bioy en cada cuento.

Cuando se abarca el conjunto de los cuentos de Adolfo Bioy Casares desde la perspectiva de su último libro - *Una muñeca rusa* - y se recorren una a una las narraciones, se impone la tantas veces socorrida metáfora del caleidoscopio. Pero no por su imaginería impresionista sino por las simetrías, los juegos de equilibrios lúcida-mente arbitrados, la reiteración y la variedad.

Situaciones básicamente idénticas se repiten como verdaderos motivos literarios que se modulan en fraseos de temple y aliento distintos pero inalterable hondura. Por ejemplo, la busca de la eterna juventud y de la inmortalidad aparece y reaparece con obsesiva frecuencia desde «El perjurio de la nieve» - el primer cuento escrito y publicado después de 1940¹¹¹ - , pasando por «Las vísperas de Fausto»¹¹², «De los dos lados»¹¹³, «Los afanes»¹¹⁴, «Planes para una fuga al Carmelo»¹¹⁵ - que notoriamente retoma el núcleo temático de *Diario de la guerra del cerdo*¹¹⁶ - «Historia desafortunada»¹¹⁷, «El relojero de Fausto»¹¹⁸, «El camino de Indias»¹¹⁹, para desembocar en «Bajo el agua».¹²⁰

La leyenda del Ave Fénix se integra en diversas constelaciones temáticas, con una recurrencia notable en las más recientes narraciones de Bioy. De modo explícito en «Bajo el agua», de *Una muñeca rusa*, el renacer del Fénix se concreta en el rejuvenecimiento del salmón y, a través de los experimentos de médico homónimo, de los seres humanos. La eterna juventud aparece en «Planes para una fuga al Carmelo»¹²¹ y sucesivos rejuvenecimientos como el renacer del Fénix se dan en «El relojero de Fausto».¹²² En «El camino de Indias»¹²³ la lucha contra el deterioro de la vejez fructifica en la «Fórmula Abreu contra la Calvicie».

En la más típica tradición del cuento fantástico de Bioy se inscriben «Encuentro en Rauch»¹²⁴ «El navegante vuelve a su patria».¹²⁵ Este último ofrece en admirable síntesis la indeterminación

entre sueño y vigilia que vertebra «Teología»¹²⁶, «Vicisitudes del consuelo»¹²⁷, «Recuerdo de las sierras»¹²⁸, «El solar»¹²⁹ y, de manera sobresaliente, esa gran novela que es *El sueño de los héroes*.¹³⁰

El despojamiento de la prosa, la organización estricta y sucinta de «Encuentro en Rauch» no ocultan la existencia de una situación parecida a la planteada en «El atajo»,¹³¹ más de veinte años atrás. El motivo del viaje, presente en ambos cuentos, es particularmente importante en la obra de Adolfo Bioy Casares; tal vez - sin que esta conjetura suponga de mi parte un desborde psicologista - por aquello que narra en su *Cronología* de que su madre le contaba historias en las que el personaje - un animal - , después de correr peligros durante una salida, volvía a la seguridad de su madriguera.¹³² El viaje se abre siempre al prodigio, al acaecimiento de lo extraordinario, a la ruptura de los fueros cotidianos, incluso de los más nimios como los hábitos del sueño y la comida.

«Amor vencido»¹³³ compendia en su brevedad todas las pequeñeces del alma humana mostradas por Bioy en sus cuentos a lo largo de medio siglo: el sacrificio del amor, de la voluntad, de la propia personalidad, las cobardías cotidianas, los errores de juicio que determinan que cada uno quede «aislado en su misterio»¹³⁴; todo esto, y más en un argumento casi inexistente, apenas un dibujo, un trazo de mano maestra, que ciertamente no es fácil reconocer como tal.

En fin, ¿cómo no darse cuenta de que en la grotesca oruga de Chambery¹³⁵ reaparecen las grandes orugas de rostro casi humano que aterraban al protagonista de «De los reyes futuros»¹³⁶ o en las fantasías científicas de «Bajo el agua»¹³⁷ o «El relojero de Fausto»¹³⁸ las invenciones de «Otra esperanza»,¹³⁹ «Una puerta se abre»,¹⁴⁰ «Los afanes»?.¹⁴¹

Cada cuento de Adolfo Bioy Casares aparece como versión de un texto paradigmático que encierra su visión del mundo, del hombre, del arte, de la realidad, en suma. Texto que es símbolo de una experiencia vital, de lo que Bioy es como hombre y como artista. Porque, como ocurre siempre con los grandes maestros de la litera-

tura, el arte no consiste en algo distinto de la vida misma sino en uno de los modos posibles de vivirla. Por algo ha dicho hace pocos días: «Escribir es lo que más me gusta, en una vida que me gusta mucho».¹⁴²

Beatriz Curia

- 1 *Vid. La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares.* Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1986, 2 v.
- 2 *Cf. BIOY CASARES, Adolfo. «Postdata».* (En: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; BIOY CASARES, Adolfo. *Antología de la literatura fantástica.* 3 e. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967. p. 15 - 17). p. 16.
- 3 *Suscribe esta opinión con Borges, en la «Nota preliminar» a:* BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios* (Antología). Buenos Aires, Raigal, 1955. p. 9.
- 4 *Conversación de Adolfo Bioy Casares con la autora.* 28/9/78.
- 5 *BIOY CASARES, Adolfo. «Una novela de Hartley».* (En su: *La otra aventura.* Buenos Aires, Galerna, 1968. p. 119 - 121). p. 119.
- 6 *Ya cit.*
- 7 *«Nota preliminar», ya cit.*
- 8 *LOPRETE, Carlos Alberto. «Cuentos breves y extraordinarios».* (En: *Ficción*, N° 3. Buenos Aires, septiembre - octubre 1956. p. 171 - 172).
- 9 *BIOY CASARES, Adolfo. «Prólogo».* (En su: *Guirnalda con amores.* Buenos Aires, Emecé, 1959. p. 9 - 10). p. 10
- 10 *Conversación ya cit.*
- 11 *Conversación de A. Bioy Casares con la autora.* 20/7/78.
- 12 *VENTURA, Any. «Adolfo Bioy Casares recuerda sus miles de arrepentimientos».* (En: *La Opinión.* Buenos Aires, domingo 9 de abril de 1978, p. 24).
- 13 *Cf. KORN, Francis. «Acerca de los cuentos; Entrevista a Adolfo Bioy Casares».* (En: *La Prensa.* Buenos Aires, domingo 12 de marzo de 1978. 3° sección, p. 6).
- 14 *Cf. mi La concepción... ya cit. Cap. IV, Bibliografía y Apéndice documental.* El manuscrito es anterior a 1944; la primera edición, de junio de 1944.
- 15 *Cf. entrevista de F. KORN, ya cit.*
- 16 *Ibid.*
- 17 *BIOY CASARES, Adolfo. «La Celestina».* (En su: *La otra aventura*, ya cit., p. 9 - 21). p. 9
- 18 *BIOY CASARES, Adolfo. «Una muñeca rusa».* (En su: *Una muñeca rusa.* Buenos Aires, Tusquets, 1991. p. 9 - 52).
- 19 *Entrevista de F. KORN, ya cit.*
- 20 *En Guirnalda con amores (ya cit.) Bioy Casares incluye un fragmento titulado*

- «Escribir no es fácil»: «Oído a un viejo escritor: el sentimentalismo, el 'clima', la expectativa, la violencia, la muerte, el amor, el interés: indicios de mala calidad literaria» (p. 87). Cf. también «Libros y amistad» (en *La otra aventura*, ya cit., p. 139 - 153), p. 146 - 149.
- 21 BIOY CASARES, Adolfo. «Una guerra perdida». (En su: *El héroe de las mujeres*. Buenos Aires, Emecé, 1978. p. 67 - 74).
 - 22 BIOY CASARES, Adolfo. «Amor vencido». (En su: *Una muñeca rusa*, ya cit.).
 - 23 Conversación de A. Bioy Casares con la autora. 18/7/77.
 - 24 BIOY CASARES, Adolfo. «Una muñeca rusa», ya cit.
 - 25 BIOY CASARES, Adolfo. «Historia desaforada». (En su: *Historias desaforadas*. Buenos Aires, Emecé, 1986. p. 55 - 73).
 - 26 Conversación del 20/7/78.
 - 27 *Ibid.*
 - 28 Conversación del 28/9/78.
 - 29 Conversación del 16/5/79.
 - 30 *Ibid.*
 - 31 *Ibid.*
 - 32 BIOY CASARES, Adolfo. «Los manuscritos del Mar Muerto». (En su *Guirnalda con amores*, ya cit., p. 37).
 - 33 BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires, Emecé, 1953. p. 97.
 - 34 Conversación del 28/9/78.
 - 35 *Ibid.*
 - 36 «Dudo mucho que Epicuro, Platón y Pitágoras dieran como moneda contante y sonante sus doctrinas sobre los átomos, las ideas y los números [...]. [...] dada la obscuridad de las cosas del mundo, cada uno de aquellos grandes hombres procuró encontrar tal [o] cual imagen luminosa: sus almas dieron con invenciones que tuvieran al menos una verosimilitud aparente que, aunque no fuera la verdad, pudiera sostenerse contra los argumentos contrarios». (*Ensayos de Montaigne*. Traducidos por Constantino Román y Salamero. París, Garnier Hermanos, a.f. Libro II, cap. XII. Tomo I, p. 446).
 - 37 Conversación del 28/9/78.
 - 38 «Una guerra perdida», ya cit., p. 73. Cf. *infra*, las páginas dedicadas a los cuentos fantásticos.
 - 39 Conversación del 20/7/78. Estas aseveraciones se vinculan, como se verá después, con el humor de Bioy. Cf. también TRIMARCO, Juan Carlos. «La imaginación es un simulacro de eternidad; reportaje a Adolfo Bioy Casares». (En: *Pájaro de fuego*, año III, N° 27. Buenos Aires, julio 1980. p. 8 - 13).
 - 40 *Ibid.* Cf. También PLAGER, Silvia. (Encuesta de). «Creación artística. ¿Qué límites impone el paso del tiempo?». (En: *Clarín; cultura y nación*. Buenos Aires, jueves 28 de agosto de 1980. p. 2 - 3). p. 2 (opiniones de A. Bioy Casares).
 - 41 BIOY CASARES, Adolfo. «Carta sobre Emilia». (En su: *El lado de la sombra*. Buenos Aires, Emecé, 1962. p. 63 - 77). p. 77. El subrayado es mío.
 - 42 BIOY CASARES, Adolfo. *Dormir al sol*. Buenos Aires, Emecé, 1973. p. 94.
 - 43 Sobre la insularidad del ser humano véase GALLACHER, David P. «Las novelas y los cuentos de Adolfo Bioy Casares». Traducido por Fernando Bauzá, Revisión de Adelma Badoglio. (En: **ADOLFO BIOY CASARES; ALBUM; Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes - 1990**. [España], Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991. p. 23 - 61).
 - 44 Cf. *Guirnalda con amores*, ya cit., p. 139.
 - 45 Cf. *Ibid.*, p. 45 - 46.
 - 46 Cf. BIOY CASARES, Adolfo. «Recuerdo de las sierras». (En su: *Guirnalda con amores*, ya cit., p. 186 - 200). p. 86 y 189, reflexiones del narrador.
 - 47 BIOY CASARES, Adolfo. «El diario de Léautaud». (En su: *La otra aventura*, ya cit., p. 107 - 113). p. 110.
 - 48 Conversación del 28/9/78.
 - 49 Cf. *supra*.
 - 50 La relatividad del conocimiento no es sino una de las facetas que asume la ausencia de lo absoluto. Cf. GOYANES, J. *Del sentimiento cómico en la vida y en el arte; Ensayo estético - psicológico*. Madrid, Aguilar, 1932. p. 247.
 - 51 FERNANDEZ DE LA VEGA, Celestino. *El secreto del humor*. Trad. y prólogo por el autor. Buenos Aires, Nova, 1967. p. 61.
 - 52 *Ibid.*, p. 75. Los subrayados son míos.
 - 53 Conversación del 28/9/78.
 - 54 FERNANDEZ DE LA VEGA, C., *op. cit.*, p. 63 y 110.
 - 55 Muchos son los autores que sostienen que el humorista se incluye en su humor. Cf., p. ej.: *ibid.*, p. 111; JANKELEVITCH, Vladimir. *L'ironie ou la bonne conscience*. París, P.U.F., 1950, p. 154; VICTORIA, Marcos. *Ensayo preliminar sobre lo cómico; seguido de notas sobre el mismo tema*. Buenos Aires, Losada, 1945.

- 56 Conversación del 18/7/77.
- 57 PICHON RIVIERE, Marcelo. (Entrevista por). «Adolfo Bioy Casares: 'Yo necesito la tormenta'». (En: **Ideas, letras, artes en la crisis**, N° 9. Buenos Aires, enero 1974. p. 40 - 43). p. 43.
- 58 La sonrisa característica de los grandes humoristas, como Pirandello. Cf. PIRANDELLO, Luigi. «El humorismo». Trad. de Miguel Velloso. (En sus: **Obras escogidas**. Tomo I. 4e. revisada y corregida. Madrid, Aguilar, c. 1956. p. 910 - 1094).
- 59 Cf. mi **La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares**, ya cit., v. I, p. 67 y ss.
- 60 FERNANDEZ DE LA VEGA, C. *op. cit.*, p. 23.
- 61 JANKELEVITH, V., *op. cit.*, p. 148.
- 62 Cf. ESCARPIT, Robert. **El humor**. Trad. por D.L. Garasa. 2e. Buenos Aires, Eudeba, 1972, p. 129.
- 63 Cf. mi **La concepción...**, ya cit., *id.*
- 64 JANKELEVITCH, V. *op. cit.*, p. 150 - 151.
- 65 Cf. *supra*, n. 32.
- 66 Cf. *ibid.*
- 67 BIOY CASARES, Adolfo. «Lugares comunes». (En: **Ideas, letras, artes en la Crisis**. N° 9. Buenos Aires, enero 1974. p. 45).
- 68 **Una muñeca rusa**, ya cit.
- 69 Conversación del 28/9/78.
- 70 Lo afirma Bioy Casares en: MULLER, Martín. (Entrevista de). «Literatura y cine; Adolfo Bioy Casares». (En: **La Nación**. Buenos Aires, domingo 24 de febrero de 1980. 4a. sección, p. 2). Cf. también *supra*, las afirmaciones referentes a la capacidad gnoseológica del hombre.
- 71 Vid. mi **La concepción...** ya cit., *passim*.
- 72 BIOY CASARES, A. «El navegante vuelve a su patria». (En su: **Una muñeca rusa**, ya cit., p. 91 - 95).
- 73 BIOY CASARES, Adolfo. **Historias de amor**. Buenos Aires, Emecé, 1972. 259 p., BIOY CASARES, Adolfo. **Historias fantásticas**. Buenos Aires, Emecé, 1972. 341 p.
- 74 Conversación del 16/5/79.
- 75 BIOY CASARES, Adolfo. «Cavar un foso». (En su: **El lado de la sombra**, ya cit., p. 119 - 148). *Id.* «Paradigma». (*Ibid.*, p. 149 - 148).
- 76 «La sensación que siempre he tenido es que uno no sabe lo que quiere. Algunos se enteran en el camino, yo más bien después. Generalmente se aprecian las cosas cuando se las pierde. Lo patético de no saber realmente lo que pasa. Es triste para todos. Somos como arrastrados por una corriente», afirma Bioy Casares. (PICHON RIVIERE, Marcelo. *op. cit.*, p. 43).
- 77 Cf. mi **La concepción...**, ya cit., v. I, p. 203 y ss.
- 78 Conversación del 16/5/79.
- 79 BIOY CASARES, A. «Encrucijada». (En su: **Guirnalda con amores**, ya cit., p. 13 - 26).
- 80 Ya cit.
- 81 Ya cit.
- 82 BIOY CASARES, A. «Un viaje o El mago inmortal». (En su: **El lado de la sombra**, ya cit., p. 97 - 106).
- 83 BIOY CASARES, A. «Conferencias de un lobo». (En su: **El gran serafín**. Buenos Aires, Emecé. 1967. p. 47 - 70).
- 84 BIOY CASARES, A. «Ad porcos». (En su: **El gran serafín**, ya cit., p. 71 - 95).
- 85 BIOY CASARES, A. «El don supremo». (En su: **El gran serafín**, ya cit., p. 97 - 109).
- 86 BIOY CASARES, A. «La tarde de un fauno». (En su: **El gran serafín** ya cit., p. 111 - 120).
- 87 BIOY CASARES, A. «Trío». (En su: **Historias desaforadas**, ya cit., p. 129 - 157).
- 88 Ya cit.
- 89 BIOY CASARES, A. «Bajo el agua». (En su: **Una muñeca rusa**, ya cit., p. 119 - 155).
- 90 BIOY CASARES, A. «La trama celeste». (En su: **La trama celeste**. 4e. Buenos Aires, Losada, 1990. p. 63 - 90).
- 91 BIOY CASARES, A. «Lo desconocido atrae a la juventud». (En su: **El héroe de las mujeres**, ya cit., p. 75 - 133).
- 92 BIOY CASARES, A. «El Nóumeno». (En su: **Historias desaforadas**, ya cit., p. 103 - 128).
- 93 Ya cit.
- 94 BIOY CASARES, A. «El perjurio de la nieve». (En su: **La trama celeste**, ya cit., p. 127 - 155).
- 95 Ya cit.

- 96 BIOY CASARES, A. «Planes para una fuga al Carmelo». (En su: **Historias desaforadas**, ya cit., p. 9 - 23).
- 97 Ya cit.
- 98 BIOY CASARES, A. «La sierva ajena». (En su: **Historia prodigiosa**, ya cit., p. 103 - 150).
- 99 Ya cit.
- 100 BIOY CASARES, A. «El héroe de las mujeres». (En su: **El héroe de las mujeres**, ya cit., p. 153 - 191).
- 101 Ya cit.
- 102 Ya cit.
- 103 Ya cit.
- 104 Ya cit.
- 105 BIOY CASARES, A. «Catón». (En su: **Una muñeca rusa**, ya cit., p. 67 - 90).
- 106 BIOY CASARES, A. «Nuestro viaje (Diario). Selección, prólogo y epílogo de F.B.». (En su: **Una muñeca rusa**, ya cit., p. 97 - 117).
- 107 Ya cit.
- 108 BIOY CASARES, A. «El relojer de Fausto». (En su: **Historias desaforadas**, ya cit., p. 75 - 101).
- 109 BIOY CASARES, A. «El camino de Indias». (En su: **Historias desaforadas**, ya cit., p. 171 - 198).
- 110 Ya cit.
- 111 Conversación del 28/9/78.
- 112 BIOY CASARES, A. «Las vísperas de Fausto». (En su: **Historia prodigiosa**, ya cit., p. 165 - 168).
- 113 BIOY CASARES, A. «De los dos lados». (En su: **Historia prodigiosa** ya cit., p. 151 - 164).
- 114 BIOY CASARES, A. «Los afanes». (En su: **El lado de la sombra**, ya cit., p. 165 - 192).
- 115 Ya cit.
- 116 BIOY CASARES, A. **Diario de la guerra del cerdo**. Buenos Aires, Emecé, 1969. 218 p.
- 117 Ya cit.
- 118 Ya cit.
- 119 Ya cit.

- 120 Ya cit.
- 121 Ya cit.
- 122 Ya cit.
- 123 Ya cit.
- 124 BIOY CASARES, A. «Encuentro en Rauch». (En su: **Una muñeca rusa**, ya cit., p. 53 - 66).
- 125 Ya cit.
- 126 BIOY CASARES, A. «Teología». (En su: **Guirnalda con amores**, ya cit., p. 142 - 143).
- 127 BIOY CASARES, A. «Vicisitudes del consuelo». (En su: **Guirnalda con amores**, ya cit. p. 171 - 172).
- 128 Ya cit.
- 129 BIOY CASARES, A. «El solar». (En su: **El gran serafín**, ya cit., p. 137 - 142).
- 130 BIOY CASARES, A. **El sueño de los héroes**. Buenos Aires, Emecé, 1969. 239 p.
- 131 BIOY CASARES, A. «El atajo». (En su: **El gran serafín**, ya cit., p. 155 - 182).
- 132 «Cronología. 1914 - 1990». (En: **ADOLFO BIOY CASARES; ALBUM...**, ya cit., p. 163 - 165) p. 165. Cf. mi **La concepción...**, ya cit., «Apéndice», C - 5).
- 133 Ya cit.
- 134 Cf. *supra*.
- 135 «Una muñeca rusa», ya cit.
- 136 BIOY CASARES, A. «De los reyes futuros». (En su: **La trama celeste**, ya cit., p. 27 - 37).
- 137 Ya cit.
- 138 Ya cit.
- 139 BIOY CASARES, A. «Otra esperanza». (En su: **El héroe de las mujeres**, ya cit., p. 49 - 65).
- 140 BIOY CASARES, A. «Una puerta se abre». (En su: **El héroe de las mujeres**, ya cit., p. 135 - 151).
- 141 Ya cit.
- 142 Recepción del Premio Alejandro Shaw, de la Fundación Banco Shaw, Buenos Aires, Banco Shaw, 30/7/91.

Mundos posibles e imposibles

Lo fantástico: Crisis de interpretación.

«La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido y se ha ramificado en los últimos años. Esto ha influido en el tiempo: el pasado se aleja con inexorable rapidez».

El Perjurio de la nieve

La obra de Adolfo Bioy Casares tiene como uno de sus muchos méritos, el de lograr la difícil alquimista entre una problemática amorosa pasional, situada en el corazón de lo cotidiano, y una curiosidad filosófica que justifica la preferencia por los temas fantásticos, y cuya finalidad es sugerir representaciones de la complejidad del mundo más allá de lo reconocible y esperable. El deseo amoroso y la pasión intelectual son los dos catalizadores que, para los personajes de Bioy Casares, están sutilmente vinculados, y muchas veces se confunden en la misma búsqueda de un hilo de Ariadne. Por otro lado, esta compleja pasión puede llevar al protagonista a experimentar los límites, tanto para la realización del deseo, como para el alcance del conocimiento; y en la literatura de Bioy Casares, lo que interesa es exactamente explorar, por medio de la lógica que impone el relato, lo que acontece cuando el protagonista da el paso más allá, o sea, cuando la pasión o la inquietud metafísica teje una trama que obliga a la imaginación a transgredir lo posible. El personaje de Bioy Casares que tal vez mejor exprese esta inquietud es Emilio Gauno de *El sueño de los Héroes*, cuya procura de la verdad sobre los acontecimientos entre sueños y memorias durante el carnaval, le conduce a un conocimiento fatal. Lo fantástico acontece cuando el relato consigue transmitir esta experiencia para el lector, representarla como una perplejidad del propio relato que el lector encara como un

desafío interpretativo. En otras palabras entendemos lo fantástico como un *efecto* en la recepción de la narración que influye sobre la comprensión del relato, su realización interpretativa, y que es causado por un *punto ciego* de su inteligibilidad. Los relatos de Bioy Casares se caracterizan por su capacidad de establecer condiciones exactas de *descodificación* del mundo ficticio. Ambientes realistas y mundos desconocidos son contruidos con la misma precisión y coherencia, gracias a la rigurosa economía narrativa que Bioy Casares heredó del relato policial. Pero por los mismos medios el relato fantástico consigue señalar los límites de su apropiación por la experiencia interpretativa. Más allá de lo inteligible, el relato fantástico demarca el espacio de lo enigmático y de lo inenarrable sin permitir que las diferentes hipótesis interpretativas, sugeridas por el relato, lo absorban completamente. El texto provoca un *efecto* de *seducción* sobre el lector a través de ciertos signos textuales que desvirtúan la normal coherencia significativa. Aquí abordamos de otro ángulo la relación importante que existe entre *interpretación* y *pasión*, porque el incitativo de este exceso de significación debe ser explicado en términos de un deseo de *orden*, que obliga al protagonista, y simultáneamente al lector, a perseguir una explicación por los desvíos más complicados de la interpretación para llegar a una hipótesis satisfactoria sobre lo enigmático. En lo fantástico de Bioy Casares podemos considerar la pasión interpretativa como el vehículo de búsqueda del sujeto, su búsqueda de una inscripción en el mundo que pueda clarificar tanto la realidad específica de los fenómenos percibidos, como la determinación del sujeto en su realidad, o sea, su participación en una determinada *trama*. En este sentido, la interpretación toma parte en la formación de la persona, y para Bioy Casares, el hecho de entender la construcción de una realidad en la literatura puede por esta razón ser un camino para el auto-reconocimiento. Es característico que no se trata de un sujeto soberano en camino hacia un dominio de su realidad exterior, sino de un individuo cuya subjetividad se despierta por un impulso en su relación interpretativa con el mundo, que desafía las certezas sobre su constitución.

Por otro lado la frustración de la pasión interpretativa puede

ser una causa de *miedo e inquietud*. El terror ligado a lo oculto siempre ha sido justificado por la amenaza que *un* solo fenómeno inexplicable puede representar para la integridad de la persona al provocar una desestabilización en la seguridad que siente frente a su realidad. Para Julio Cortázar, esta amenaza, íntimamente ligada a la caída del control psíquico del sujeto, es una falla en el mecanismo de censura que, según el propio escritor, se produce en los cuentos fantásticos, cuando lo reprimido psíquico, como por una extraña fuerza propia que la voluntad no domina, se impone en el lenguaje y se manifiesta literariamente. En los cuentos de Jorge Luis Borges, al contrario, la amenaza no surge de lo inconsciente, sino que es resultado de una pérdida de definición semiótica, de identidad significativa, que puede ser consecuencia del permanente cuestionamiento de la propia constitución discursiva y conceptual de la realidad, cuando este cuestionamiento provoca una abertura para lo *infinito*.

Tanto en Cortázar como en Borges el vehículo de lo fantástico yace en una experiencia contradictoria de placer y angustia, afirmación y pérdida, realización y derrota de lo inteligible. Podemos identificar esta experiencia en la historia de la estética, desde el romanticismo hasta la vanguardia moderna, por ejemplo en la noción de *delightful terror*, el terror delicioso, de Edmund Burke,¹ *Das Erhabene*, lo sublime, de Immanuel Kant,² *Das Unheimliche*, lo siniestro, de Freud³ o en la historia más reciente como *l'expérience intérieure*⁴ la experiencia interior, de Georges Bataille y *le merveilleux*, lo maravilloso, de André Breton.⁵ La literatura fantástica asume esta experiencia como su *proprium* y tema, y simultáneamente procura provocar «lo fantástico» como su particular efecto pragmático. Destacamos este aspecto como la dimensión meta-literaria de la literatura fantástica, pues aquí se encuentra una meditación sobre lo que *es* y una experimentación de lo que *puede* la literatura, en qué consiste su poética. Lo fantástico es una invitación a pensar sobre el paralelo entre la relación cognitiva: sujeto - mundo, y la experiencia estética: sujeto - literatura, sobre la intervención posible de la literatura en el mundo, y con eso, de la ficción en la realidad.

En este punto definitorio queremos distinguir dos realizacio-

nes diferentes de lo fantástico. Por un lado lo *fantástico romántico - moderno*, que evoca una realidad escondida y censurada atrás de la realidad inteligible y aceptable. Por otro lado encontramos lo fantástico en un agotamiento de las posibilidades referenciales del discurso realista, que lleva el interés interpretativo a situarse sobre el exceso representacional, que es «real» y, al mismo tiempo, revela lagunas referenciales: en el sentido de que el fenómeno no puede ser integrado en una realidad reconocida, pero sin embargo *existe* en la superficie como una dimensión discreta y «otra» de lo conocido. Así como acontece cuando Lúcio Bordenave, el protagonista relojero de *Dormir al sol*, una noche ve una enigmática cara pálida en la ventana de su taller, lo que resulta una experiencia inquietante que no puede ser compartida con nadie, pues nadie le cree y el hecho continúa tan privado y singular como el sueño en que el mismo Lúcio conversa con el perro sobre el estado de su alma, un episodio que para el lector solo recobra sentido cuando el relato revela que el perro en realidad ya era portador del alma de la esposa de Lúcio. En este ejemplo de una novela que se desarrolla dentro de una inicial propuesta «realista», observamos que en la obra de Bioy Casares no hay una diferencia esencial entre los relatos fantásticos y sus novelas de tono más realista, pues persiguen por diferentes medios el mismo efecto.

En el estudio clásico de Tzvetan Todorov⁶ se ofrece la exposición más articulada de la primera versión de lo fantástico que se explica por una «otra» realidad y corresponde, en un nivel sociocultural, a lo sagrado y lo prohibido, y en un nivel psicológico, a lo inconsciente y excluido. El análisis de Todorov, como es el caso para la mayoría de sus discípulos, está íntimamente inspirado en un artículo de Freud de 1919, que analiza *Das Unheimliche*, lo siniestro o, como dicen los franceses, lo «extraño inquietante», en base a una lectura del cuento de E.T.A. Hoffmann, autor romántico alemán del siglo XIX, *El hombre de arena*. Tal vez sorprenda inicialmente constatar que Todorov aplica el término «extraño» al género *l'étrange*, no obstante la noción de extrañeza, según Freud, en su contenido corresponde más a *le fantastique*. Lo extraño resulta para Todorov ser un sentimiento pasajero, que surge en lo real cotidiano pero que

se diluye al encuentro con una explicación racional. En lo fantástico se esconde al contrario un elemento signifiante, que no se deja eliminar por las explicaciones realistas del cuento, sino visa a la necesidad de un reconocimiento más profundo, así como Freud lo subraya en relación a *Das Unheimliche*.

En el artículo, el padre del psicoanálisis señala una relación entre lo inconsciente psíquico y lo cognitivo racional, dos factores que de modos diferentes tienen la responsabilidad por el sentimiento de lo extraño. Para Freud la verdadera causa de lo extraño es el *retorno de lo reprimido*, de deseos prohibidos del inconsciente psíquico que aparecen en representaciones desfiguradas pero que también producen una «inseguridad intelectual» que impide al sujeto distinguir entre la realidad exterior y objetiva y la realidad que él mismo proyecta. Una restauración del principio de realidad, al encuentro de una explicación racional, para Freud no resuelve el problema, pues la superación del sentimiento de lo extraño requiere un reconocimiento psíquico más profundo que solo un tratamiento psicoanalítico puede ofrecer. Todorov concluye por su parte, aparentemente en consecuencia de este argumento de Freud, que la literatura fantástica, como un género que da expresión a lo inconsciente, pierde su «raison d'être» a partir del éxito y divulgación del psicoanálisis, pues así se posibilitó una elaboración de lo inconsciente mucho más profunda que en las representaciones desfiguradas de la literatura. Obviamente no se puede concordar con Todorov en esta conclusión, pero es evidente que lo fantástico cambió de característica durante el período de entreguerras, y en nuestra opinión es en este cambio que encontramos la verdadera contribución original al género de la literatura latinoamericana, lo que sobre todo queda claro en las obras de Borges y de Bioy Casares a partir de los años cuarenta.

Cortázar dio por su parte continuidad a la primera vertiente de lo fantástico, la que denominamos la *romántica - moderna*, consiguiendo inspirarse y enriquecer su obra en base al propio psicoanálisis, pero en Bioy Casares y en Borges podemos al contrario observar un verdadero abandono de la suposición modernista sobre la existencia de algo más «auténtico» real atrás de las represiones

psíquicas y culturales. Bioy Casares y Borges optan por investigar las dimensiones de la realidad, que se despliegan en el espacio entre lenguaje e idea, entre representación y mundo, y por mostrar cómo lo que comunmente llamamos «la realidad» apenas es *una* construcción fundada en un destaque de ciertas posibilidades y en detrimento de tantas otras. Si el *realismo* apenas corresponde a *una* construcción posible, la literatura fantástica se propone ahí mostrar como la literatura puede sugerir otros «mundos posibles», cada uno con su particular coherencia lógica. Se trata de una radicalización del aspecto *meta - literario* sin abandonar lo real, pues enfatizando el aspecto interpretativo de las convenciones del realismo, los autores consiguen exponer lo que la literatura puede ilustrar el papel de la imaginación en los discursos supuestamente serios. Este interés todavía es de origen moderno pero en su nueva versión, ya no procura una reconciliación entre representación y mundo, como en una utopía romántica, unidos en una realidad más auténtica e inmediata. En la literatura de Borges encontramos claramente todavía la confianza, heredada de la tradición romántica, en el arte como un posible acceso a otras dimensiones, pero sin la promesa implícita de una positividad de la otra realidad fantástica, y sin utopía ni reconciliación emancipadora. En cuentos y novelas de Bioy Casares aparecen las dimensiones fantásticas íntimamente asociadas a la propia interpretación y pueden manifestarse tanto como un fenómeno insólito que problematiza la relación pensamiento - imaginación, y que por lo tanto cuestiona la percepción de las cosas normales, o como un fenómeno que en un cotidiano normal y pacato de repente adquiere un exceso de significación y así hace alusión a una otra y misteriosa coherencia de los hechos. Una otra trama implícita que organiza la realidad según una lógica desconocida. Una paradoja lógica del pensamiento o una ambigüedad narrativa pueden del mismo modo dejar en evidencia lo deficiente de nuestro discurso realista. Lo fantástico existe aquí como una dimensión discreta pero siempre presente en lo real, algo que la literatura, el arte, puede hacer perceptible. Aparece y acontece cuando la literatura consigue revelar la construcción conceptual del realismo y por lo tanto la arbitrariedad

del mundo que el pensamiento racionalista considera el único real y posible. Lo fantástico logra de esta manera desconstruir nuestras certezas ontológicas y filosóficas, nos muestra el convencionalismo de nuestro conocimiento y la trivialización de la percepción habitual. Podemos denominar esta segunda versión de lo fantástico, la *post - romántica*, o porque no, la *post - moderna*, si nos limitamos a comprender lo post - moderno como una articulación específica de lo moderno, como un «Andenken» (Heidegger), o sea una autoreflexión dentro de la literatura moderna. Visto de este modo lo post - moderno no marca en nuestra opinión ningún período nuevo, no representa un fundamento para una renovación de la tradición ni manifiesta un criterio antagonista en relación a la modernidad. Consideramos la literatura post - moderna un meta - discurso crítico e irónico sobre los *aprioris* de la ideología moderna. Lo identificamos en la literatura como una acentuación del aspecto meta - literario, la reflexión última de la literatura sobre su propia artificialidad, pero superando la nostalgia y el *Weltschmerz* que la escritura moderna siempre expresa en relación a lo real ausente.

En la versión post - romántica o post - moderna, lo «otro», lo fantástico, es una presencia constantemente amenazadora, una dimensión de la realidad, discretamente presente en la frágil relación entre mundo y representación, y que se revela cuando esta relación es problematizada. La clave para una comprensión de la realidad está en el secreto de la estabilidad representativa; y la literatura, siendo capaz de mostrar el funcionamiento de la imaginación dentro del pensamiento, puede ilustrar el papel estabilizador de la ficción dentro de la noción de realidad. En la lectura de la literatura fantástica se encuentran elementos de la representación, cuya *imperfección* o *anormalidad*, sugiere una realidad que no corresponde con la nuestra. Un cambio mínimo de la perspectiva interpretativa sobre el mundo puede, de esta manera, revelar una dimensión inquietante e irreconciliable, una trampa para el pensamiento y en última instancia para la representación. Llamamos este «otro» lo *real*, en el sentido de Clément Rosset,⁷ y de acuerdo con *le réel* de Lacan, como lo *real idiota*, lo que por su singularidad no puede ser integrado en ningún

realismo conceptual y convencional, pero que solo encuentra expresiones *distraídas* en el amor, el delirio, la embriaguez o en la filosofía. Lo *real* es paradójico, pues definido como irrepresentable, aún se manifiesta en la representación de una manea alusiva sin ser directamente denominado. Es esta extraña presencia de lo real insólito que impone una otra perspectiva, diferente de lo convencional, en la interpretación tanto de la realidad como del relato, consiguiendo dislocar su fundamento sólido en el discurso realista. El objeto de lo fantástico es la propia representación, la capacidad que tiene la literatura de crear «mundos», y sobre todo, lo que acontece cuando esta creación *agota* sus posibilidades de apuntar un referente reconocible en el discurso realista.

Entre las dos formas de lo fantástico aquí apuntadas, la novela *La invención de Morel*,⁸ juega un papel importante e ilustrativo. La característica que destacamos de esta pequeña novela, es su particular *realismo*. Una observación tal vez sorprendente para una obra que ha sido calificada como «el perfecto relato fantástico», pero es a través de la descripción realista, realizada por el protagonista con un ímpetu científico y objetivista casi pedante, que Bioy Casares consigue su original estilo fantástico - realista. El protagonista y narrador caracteriza su escrito como un «informe», elaborado bajo el lema de Leonardo, *Ostinato Rigore*, o sea, con la seriedad y objetividad suficientes para evitar las trampas intimistas del diario y el *pathos* del testamento y de esta manera excluir cualquier interferencia de la subjetividad en la obsevación. A pesar del carácter de informe, que permite una acumulación de informaciones detalladas con una puntualidad y objetividad que casi sobredetermina los paisajes y las circunstancias en que el narrador se encuentra, éste no evita mezclar sus observaciones especulativas más o menos subjetivas sobre la naturaleza de lo descrito. Sobre todo cuando hay razones para dudar sobre la coherencia de las propias observaciones y sospechar que podían ser consecuencias de alucinaciones. Sin embargo fortalece esta preocupación la impresión de un fuerte compromiso con la verdad en la investigación de los hechos enigmáticos. El objetivo del realismo del narrador es al principio resolver el enigma de la presen-

cia de los extraños y defenderse de la *amenaza* que representan, más tarde es el *deseo* creciente que el narrador siente por la mujer, Faustine, que lo lleva a perseguir una explicación. Como siempre en la obra de Bioy Casares, la pasión es un fuerte catalizador de la inteligencia.

El realismo de *La invención de Morel* lo caracterizamos, por un lado como *exagerado* y por otro como *paradójico*. Exagerado en el sentido de que hay *demasiado* realismo. Todo detalle parece impregnado de sentido y hasta las observaciones y descripciones más banales se integran en el percurso narrativo como índices exactos de lo que sucederá. La novela muestra una exactitud extrema hasta en la semántica de la palabra, y descripciones aparentemente neutrales tórnanse retrospectivamente *previsiones* con una literalidad casi fatal. Lo paradójico es un resultado de esta literalidad, pues observaciones que los acontecimientos posteriores desmienten, parecen igual mantener su poder significativo sobre la incógnita realidad fantástica. Por ejemplo nos cuenta al inicio sobre la enfermedad que «mata de afuera para dentro», lo que de manera significativa continúa siendo cierto después de la revelación de las consecuencias del invento de Morel. Podemos decir que la verdad sobre los fenómenos descritos está en lo *literal*, sin ser escondido en ningún lugar fuera del alcance del lector. La realidad es lo que aparece también cuando contradice lo habitual y la lógica común, lo que apenas expone una deficiencia interpretativa que el lector inicialmente comparte con el narrador. Cuando el narrador describe a Morel, los celos le inducen a pronunciar una tautología significativa: «Este falso impostor», una tautología que posteriormente será justificada, pues Morel *es* de hecho un impostor, engañando a sus amigos para que participen en su proyecto ambicioso, y es de hecho «falso», como un simulacrum de sí mismo. Esta verdad *exagerada*, esta *literalidad cruel*, sitúa el elemento fantástico en la apariencia. El secreto de los fenómenos extraños no está escondido sino es siempre visiblemente presente aunque todavía inexplicable.

Sobre Faustine la descripción dice que estaba sentada «como posando para un fotógrafo invisible», y más tarde que «se movía con

estudiada lentitud». El narrador repara en el elemento cinematográfico en la aparición de las personas, él sospecha el carácter teatral y fantasmagórico de la repetición, mucho tiempo antes de darse cuenta de su real naturaleza cíclica y escenificada. Él intuye otra explicación atrás de la fragilidad de la relación entre acontecimientos normales y otros completamente inverosímiles.

Contaré fielmente los hechos que he presenciado entre ayer a la tarde y mañana de hoy, hechos inverosímiles que no sin trabajo habrá producido la realidad. (p. 145).

Más allá de la pretendida objetividad realista del narrador, el texto nos hace cómplices de un saber que el propio narrador transmite sin reconocer, y que nosotros lectores solo llevamos en cuenta retrospectivamente. La lectura comparte la perspectiva interpretativa del narrador y todas sus dudas y revisiones de explicación, hasta que empieza a descubrirse otra perspectiva interpretativa desde la cual los fenómenos recobran un nuevo sentido. La explicación del hecho insólito es la pieza que falta para formar una nueva cadena de coherencia entre los fenómenos. Es una pieza clave que provoca una leve distracción en la manera de contemplar y entender los hechos y que así revela otro perfil de la realidad. El narrador está como el lector, preso en su propio discurso realista, lo que al inicio le impide ver otra organización inteligible de los hechos. Lo fantástico es lo que lo seduce, o lo obliga, por la fuerza del deseo interpretativo, a encontrar otra perspectiva.

Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal. (p. 151)

Lo fantástico aparece en el transcurso del relato como una *brecha* que se abre paulatinamente en la coherencia del realismo descriptivo del informe, evocando otro principio organizador, otro tópico u otra trama, que antes estaba fuera del alcance del narrador, pero que ahora, desde una lógica diferente, incluirá los fenómenos inexplicables.

Poco antes de asistir a la revelación del misterio por el propio

Morel, el narrador está con la solución en las manos sin verla. El fenómeno de la aparición de los dos soles, le evoca en la memoria una frase de Cicerón, pero extrañamente olvida la palabra que contiene la clave: *geminato*, una negación que de modo significativo alude a la naturaleza del fenómeno como resultado de una *duplicación*.

Lo fantástico es, en los relatos de Bioy Casares, una consecuencia del encuentro entre ficción y realidad, de la multiplicación de la realidad por la imaginación o por la ficción, aquí alegóricamente representado en la invención de Morel, un artificio que en sí resulta subversivo, dejando al original en un estado de agonía. Lo fantástico abre acceso a una realidad múltiple, a una variedad de «mundos posibles», entre los cuales solo existen leves diferencias en su organización lógica pero, como por ejemplo en *La trama celeste*, con fuertes consecuencias para los individuos.

El simulacro es hoy un símbolo de la capacidad que tiene la cultura de producir «realidad», en un nivel que ya no precisa ni de original ni de modelo. Los simulacros suspenden, en función de su capacidad de crear identidad, el propio sistema representacional, pues la semiótica social consigue producir significación en una permanente modulación interior, un juego auto - referencial entre simulacros, que ya no necesita apoyarse en un referente anterior. En términos simples podemos decir que vivimos en una realidad que ha superado la división ontológica entre original y copia, entre lo auténtico y lo artificial y, como tendencia escéptica, entre lo verdadero y lo falso, ofreciendo en lugar de esta meta - física una simulación perfecta de los principios de la realidad. *La invención de Morel* interpreta irónicamente esta nueva condición epistemológica, y como una alegoría sobre la naturaleza construida e imperfecta de la realidad, llega a ser una *meta - ficción* que indica un espacio de intervención por parte de la imaginación en el mundo de las representaciones. El protagonista no lamenta el nuevo mundo de Morel, apenas su tecnología deficiente, y el amor que siente por Faustine lo lleva a abandonar su propio refugio en una realidad en agonía para asumir el proyecto y el papel de Morel, confiando en el encuentro amoroso con la amada que su propia escenificación hará posible. El

propio deseo se acomoda a la imposibilidad de realización, y en reconocimiento de que el deseo depende de distancia y separación, se libera de toda carga trágica. El propio protagonista acepta que el encuentro amoroso, como en *El lado de la sombra* o en *La memoria de Paulina*⁹ solo es posible en la imaginación, y se conforma con vivir junto a Faustine en una ficción eterna, puesta en escena para un hipotético «espectador desprevenido».

Con autores como Bioy Casares y Borges, lo fantástico se constituyó en el centro de una indagación sobre los fundamentos de la propia noción de realidad, en la cual las ficciones asumen un papel decisivo y creativo. La literatura fantástica funciona de modo diferente en las obras de los dos autores argentinos: es como un laboratorio para la construcción de «mundos» inteligibles aunque imposibles fuera de la imaginación, y así, la literatura procura revelar el aspecto ficcional de todo concepto racional. Eso es sobre todo notable en los relatos de Borges y si el Emilio Gauno es el típico *perseguidor* de Bioy Casares, Emil Lönroth ciertamente lo es para Borges. Por otro lado Bioy Casares se distingue por su habilidad para conseguir situar lo fantástico como una presencia eminente en la realidad más pacata y cotidiana, mostrando como todos caminamos sobre un abismo, y tal vez vivimos como los personajes de *El gran Serafín*, encontrando refugio en pequeñas ficciones banales que ilusoriamente nos protegen contra la amenaza de lo real fantástico.

Karl Erik Schollhammer

- ¹ Burke, Edmund; 1756. *A Philosophical inquiry into the origine of our ideas of the sublime and beautiful*. og. 1909 «On the sublime and beautiful» in *Edmund Burke*, (New York: The Harvard Classics, P.F. Collier & Son Company).
- ² Kant, Immanuel; 1968. *Kritik der Urteilskraft*, (Frankfurt: Shurkamp Taschenbuch, Werkausgabe Band X) (1799).
- ³ Freud, Sigmund; 1947 «Das Unheimliche» (1919) in *Gesammelte Werke*, Vol. 12, s. 229-68. (Imago Publishing Co., Ltd.). se ogsa. Cixous, Hélène; 1972 «La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud», *Poétique*, no. 10, s. 199-216. (Paris).
- ⁴ Bataille, Georges; 1943 *L'expérience intérieure*, (Paris: Gallimard).
- ⁵ Breton, André; 1946 *Les manifestes du surréalisme*, (Paris: Les Editions du Sagittaire).
- ⁶ Todorov, Tzvetan; 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, (Paris: Seuil, Points).
- ⁷ Rosset, Clément; 1977 *Le réel - Traité de l'idiotie*, (Paris: Minuit).
- ⁸ Casares, Adolfo Bioy; 1982 *La invención de Morel*, (Madrid: Ediciones Cátedra).
- ⁹ En este cuento el encuentro se realiza sutilmente en la imaginación del amante celoso.

Entrevista a Adolfo Bioy Casares

Lengua, poesía, literatura y cine

En abril de 1992, mi amigo Héctor Tajonar me encargó que coordinara, en Buenos Aires, una mesa redonda para el programa de televisión de la Cadena de las Américas, el *Español en el umbral del siglo XXI*, y que de paso entrevistara a algunos escritores argentinos, entre ellos, a Adolfo Bioy Casares. Acompañado de un camarógrafo y una técnica en sonido, llegué una mañana fría de otoño a su departamento de La Recoleta. En la puerta del edificio me encontré al autor de *La invención de Morel* y de tantos libros que durante años me han acompañado. Después de saludarnos me invitó a pasar. Ya en el elevador, como si nos hubiéramos visto ayer, me preguntó: «¿qué prefiere Usted, la vulgaridad o la cursilería?» a lo que le contesté: «la vulgaridad, desde luego, es más auténtica». Sonrió y me dijo: «Usted es de los míos». Dado que no llevaba llave de la puerta principal del departamento, entramos por la cocina. Mientras avanzábamos por salas y corredores, una y otra vez Bioy se detuvo para mostrarme algún libro o algunas fotos: de niño con sus padres en Egipto; de adolescente con su madre; con Silvina; Borges y tantos otros amigos. De ese primer encuentro salió esta entrevista.

M.U. Para un escritor, la lengua es su instrumento de trabajo y para algunos llega a ser su patria. ¿Qué piensa usted de la lengua española?

A.B.C. Precisamente lo que usted ha dicho. La lengua es mi patria. En ella puedo manejarme. Trato de escribir de tal modo que mis lectores no sientan mi lenguaje artificial. Trato de escribir como hablo. No intento nunca hacer un idioma puramente literario.

M.U. Alejado del exceso de regionalismos, en gran parte de su obra, usted emplea un español universal. ¿Está de acuerdo?

A.B.C. Trato de conseguir exactamente lo que usted dice y creo que lo consigo más o menos. Creo que los escritores verdaderos pretenden eso.

M.U. Usted ha viajado por varios países de lengua española. ¿Qué experiencia ha sentido cuando ha llegado a ellos y escucha el mismo idioma después de varias horas de vuelo?

A.B.C. Recordando el verso de López Velarde, «aves que hablen nuestro mismo idioma», indudablemente me siento muy bien y no percibo la diferencia o no me molestan las diferencias. Incluso algunas de ellas me divierten, me estimulan. Por otra parte no he estado en muchos países de lengua española. He permanecido por períodos largos solo en el Uruguay, España y México. De chico estuve en Chile y en el Perú. También visité Cuba con mis padres en 1930.

M.U. ¿Considera que existe una unidad en la lengua?

A.B.C. Creo que sí. Cualquier escritor de nuestros países sirve en los otros.

M.U. Su obra y la de Jorge Luis Borges son tan mías como la de Octavio Paz, por dar un ejemplo. ¿Nota usted diferencias entre los españoles hablados en las distintas regiones del universo hispánico?

A.B.C. Sí. Desde luego. Diferencias de tono. Creo que el tono en el que se hablan los idiomas es bastante importante. A veces, en México, en un primer momento, al oír a dos personas hablar en la calle no las he entendido. Después de una semana empiezo a entender todo.

M.U. ¿Y el ritmo?

A.B.C. Claro, uno ingenuamente cree que los otros cantan. La gente en México puede decir que les gusta o no el canto de los argentinos. Todos cantamos de manera distinta y todos tenemos un acento específico. Muchas veces, en algún país de lengua española que no ha sido el mío, me dicen «tienes acento mexicano, nosotros

no tenemos ningún acento». La gente piensa que no canta.

M.U. ¿Cree que con el tiempo el español derive en otros idiomas?

A.B.C. ¡Qué se yo! No me pregunte cosas tan complicadas. Puede ser que todo derive en otras cosas.

M.U. En alguno de sus libros usted ha reproducido cierto lenguaje argentino. ¿Cree que exista un habla argentina?

A.B.C. Claro que sí. En cada lugar de la tierra hay un lenguaje propio. Los escritores tenemos que utilizar ese lenguaje para crear la atmósfera del lugar específico. Yo lo he hecho al recrear cierto ambiente de Buenos Aires.

M.U. ¿Y qué piensa de las academias?

A.B.C. Soy académico, aunque nunca tuve la intención de serlo.

M.U. ¿Cree que las academias están cumpliendo una función importante en la conservación de la lengua?

A.B.C. Creo que un escritor bueno puede hacer más por la lengua que las mismas academias.

M.U. En el discurso que pronunció en la entrega del «Premio Cervantes», dice usted, que cuando leyó el inolvidable comienzo de la obra y todo aquel capítulo en que se nos refiere cómo era el Quijote, dónde y con quiénes vivía sintió una emoción muy fuerte. ¿Se puede referir a esto?

A.B.C. Sí. Voy a compararlo con algo muy inferior. Cuando yo era chico, leí las aventuras de Pinocho. No el libro de colores sino las aventuras escritas por el traductor español. Lo que más me gustaba de ese libro, era la forma en la que Pinocho se preparaba para ir a la luna, lo que llevaba para comer: las galletas, el agua... Lo mismo me ha pasado con el Quijote. Justamente, el acto de dejar una vía segura, un mundo rodeado de amigos y de gente que lo conocía e irse a la aventura fue lo que despertó en mí cierta ansiedad que me llevó a la escritura.

M.U. ¿Puede relacionar esta experiencia con su obra?

A.B.C. Desde luego. Pero si me pide que recuerde episodios de mis novelas o de mis cuentos no voy a hacerlo. Creo que todo esto está relacionado con un sentimiento de nostalgia. Como sabe, soy una persona nostálgica. No creo que libros puramente nostálgicos sean buenos. Sin embargo, yo tengo ese sentimiento siempre. Creo que esa sensación produce ese paso que existe entre lo que uno deja y a donde llega. La nostalgia genera la palabra en tránsito, la «palabra puente» como la ha llamado Octavio Paz.

M.U. La obra de Cervantes es uno de los monumentos de la literatura universal. ¿Podría referirse a ella?

A.B.C. Aunque he leído las *Novelas Ejemplares* y *El Persiles*, el Cervantes que me gusta está en *El Quijote*. El tono novelesco que tiene este libro me ha acompañado a lo largo de la vida. Creo que todos los que escribimos novelas en español, de algún modo, tenemos como padre a Don Miguel.

M.U. Quizá también en otras lenguas. Hay que recordar a Sterne, a Flaubert, entre tantos otros.

A.B.C. Hay otra cosa agradable alrededor del Quijote. El personaje de Cervantes es un hombre humilde, simpático, con defectos. Uno lo siente como un ser humano imaginable.

M.U. ¿Se considera usted un escritor clásico, en el sentido en que no busca innovaciones en el lenguaje?

A.B.C. ¡Ah! En este sentido sí. En otro no me atrevo a imaginarme a mí mismo como clásico. Pero sí creo que los experimentos del lenguaje fueron una especie de catástrofe que estropearon un largo período literario, el que empieza en 1920 y que termina en 1950, o quiero creer que termina. A parte de esto, todo el mundo hace experimentos.

M.U. En su obra, lo experimental va en otro sentido. ¿No es así?

A.B.C. Sí, desde luego...

M.U. En la estructura de sus narraciones, en la metafísica que podemos encontrar en ellas, y en general, en el plano de la ficción.

A.B.C. De ser experimental que sea así. No me veo en la historia de la literatura. Me veo ingenuamente en el texto que estoy escribiendo. Creo que lo peor que nos puede pasar a los narradores y posiblemente a todos los escritores es pensar en los que vinieron antes que nosotros y en los que vendrán después. La historia de la literatura hay que dejársela a los profesores y a los críticos. Nosotros debemos contar nuestras historias con ingenuidad creyendo en ellas. Si hay antecedentes no importa.

M.U. Sin embargo, la literatura siempre nace de un diálogo con la tradición. De ahí que la intención clásica que observo en su escritura me haga emparentarlo con Cervantes. Tanto en su obra como en la del español encuentro una claridad en la visión del mundo.

A.B.C. Sí, el estilo llano de Cervantes me gusta. Cuando era joven traté de imitar a Joyce y a Quevedo. Después empecé a depurarme ya que todo eso me parecía que entorpecía mi discurso y no me dejaba ser realmente veraz.

M.U. ¿Cómo llega a ser un escritor fantástico?

A.B.C. Cuando era chico, en el vestidor de mi madre, había un espejo trifásico, en el que yo veía reflejada mil veces la habitación en una perspectiva infinita. El contemplar el espejo me hacía decirme que lo visible no siempre es lo real. El cuarto reflejado mil veces no existía, pero estaba ahí. Esa fue la primera experiencia fantástica que me atrajo. Soy un soñador en el sentido literal de la palabra. Vivo durante el día en la vigilia y durante la noche en sueños. De niño tenía sueños muy nítidos. Además de la experiencia de aquel espejo trifásico, el soñar despierto y el soñar dormido es lo que me ha llevado a la literatura fantástica. Espero algún día escribir algo que no sea fantástico y que no sea aburrido, porque soy de ese tipo de escritores que necesitan para estimular al lector de un enano y de un gigante bueno. Sin embargo, espero llegar a ser adulto y poder escribir una historia sin gigantes y sin enanos.

M.U. Me parece que esas ficciones son realmente extraordinarias. Personalmente creo además, que en el mundo hay gigantes y enanos. Pasando a otro tema, en el discurso que pronuncia cuando recibe el Premio Cervantes hace referencia a otros escritores clásicos. Por ejemplo, Jorge Manrique, Fray Luis de León y Baltasar Gracián...

A.B.C. Gracián no me gusta tanto. *Agudeza y arte de ingenio* es un libro que me atrajo cuando era joven. Con Borges anoté toda una edición. En aquel entonces, yo escribía muy mal y por ese motivo, tal vez, quería hacer un libro sobre el arte de escribir. En cambio, Fray Luis y Manrique siempre me han gustado y hasta el día de hoy sigo repitiendo versos suyos.

M.U. Todo escritor tiene una biblioteca ideal. ¿Qué libros incluiría en la suya?

A.B.C. La biblioteca de la cual yo soy asiduo está compuesta de los poetas que leo. Hay señoritas que me dicen que ellas se cansan diciendo, «bueno, yo no entiendo cómo la poesía puede ser difícil o cómo puede exigir tanto esfuerzo». Yo leo continuamente poesía por el placer de leerla. Leo a Fray Luis y a Manrique, leo a los Argensola, a los poetas españoles, a los mexicanos y a los argentinos.

M.U. Hace poco le otorgaron el Premio Alfonso Reyes. ¿Cuál fue su relación con este escritor mexicano?

A.B.C. Mi relación con Alfonso Reyes empezó de muy niño. Era amigo de mis padres. Vivíamos en la Avenida Quintana y Reyes nos visitaba con frecuencia. En la mesa siempre me sentaban a su derecha. Me hacía gracia porque él tenía cierto tono brusco. Un día llegó a casa y dijo: «Aquí está el mexicano». Como era chiquito y redondito era bastante gracioso. Mi padre le tenía una gran admiración. Sin embargo, yo en aquel entonces, no sabía que era un gran escritor. A los trece o catorce años empecé a leerlo y a admirarlo también. Hasta entonces había sido una especie de tío mío, una persona que iba a casa, con la cual me sentía muy feliz de poder conversar.

M.U. Me gustaría que me hablara de sus relaciones con la *Revista Sur* cuando empieza a escribir. ¿En qué contexto se dan?

A.B.C. Cuando empiezo a escribir sabía de antemano que no debía mandar colaboraciones mías a *Sur*, porque no me las hubieran publicado. Y a lo largo de la vida, en realidad, envié relativamente pocas. Victoria era una persona muy buena, muy simpática, pero muy mandona: una especie de directora de escuela. Además teníamos gustos literarios distintos. Ella publicaba a gente que yo no hubiera publicado si yo hubiera sido *Sur*. Más tarde, cuando yo ya era conocido, la editorial publicó algunas novelas mías. Esto parece una queja, pero no es así, es simplemente poner las cosas en orden. Yo pertenecía al comité de redacción, sin embargo, no creo que nunca en la vida haya dado ninguna opinión. Cuando releo la revista encuentro que era mejor de lo que yo pensaba en ese entonces. Además creo que la *Revista Sur* hizo bastante bien a la literatura argentina y a la de la lengua.

M.U. Tanto la revista como la editorial fueron fundamentales. Pienso en lo que significaron para la literatura mexicana. Allí publicaron Xavier Villaurrutia y Octavio Paz algunas de sus obras. Creo que la historia de la literatura de la lengua puede verse a través de sus revistas. Primero las españolas - principalmente *Revista de Occidente* - , después *Sur*, más tarde *Mundo Nuevo* y en los últimos años *Vuelta*.

A.B.C. Así es. ¡Claro que sí! Además lo que ha mantenido viva a la literatura española ha sido el hecho que los escritores de los distintos países se conozcan entre sí.

M.U. ¿Con que escritores contemporáneos suyos, ya sea por amistad o por una postura estética parecida, ha sentido cercanía?

A.B.C. Con Octavio, con Helena - los menciono juntos, que me perdonen pero son mis amigos - , con Wilcott, con Silvina, con Sciascia.

M.U. ¿A este último lo trató?

A.B.C. Lamento mucho no haberlo conocido, sobre todo

cuando pienso que coincidimos en Italia en 1988. Sin embargo, a pesar de que me lo habían recomendado alrededor de 1973 o 1974, en París, no lo había leído. En aquel entonces me anunciaron que yo iba a tener un premio y estaba muy contento por ese hecho. Más tarde lo obtuvo Sciacia. Hace cinco o seis años empecé a leerlo y fue para mí una gran revelación.

M.U. ¿Se puede referir a su amistad con Paz?

A.B.C. Somos muy amigos. Nos conocemos desde 1949. En París, durante 1951 nos vimos mucho. Una vez, Octavio me dijo una cosa que puede parecer agresiva pero que en realidad es muy enternecedora: «Cuando te veo me entristezco tanto...» Y al preguntarle porqué contestó: «Por la juventud perdida».

M.U. Pero en esa época eran unos muchachos.

A.B.C. No. No me lo dijo entonces. Me lo dijo después del Cervantes. Yo estaba en París. Hablamos por teléfono. Como siempre, tenemos un gran placer de vernos y encontrarnos de nuevo. Dijo eso que es verdad, aunque él siga invariable. Parece mentira, pero no ha cambiado nada. Yo en cambio me he puesto flaquísimo.

M.U. Los dos tienen una vitalidad extraordinaria... Había dicho antes, que todos los escritores tienen una biblioteca personal de autores con los cuales han conversado a lo largo de la vida. ¿Me podría decir qué otros autores ocupan ese lugar en la suya?

A.B.C. Corremos el riesgo de que le hable un rato demasiado largo, porque yo diría que considero mi vida como feliz por la literatura, porque nunca me ha faltado un autor que haya sido como un amor del momento. Cada tres o cuatro años descubro a alguien que me vale decir que esa serie de descubrimientos no me dejan lugar para la desdicha. Siempre tengo la suerte de tener un escritor que me gusta muchísimo. El último ha sido Sciacia y digamos la literatura italiana. La vida ha sido muy generosa conmigo porque me ha dado grandes autores. Además de Cervantes, Manrique y Fray Luis de León, que ya mencioné, recuerdo ahora el poema «La epístola a Horacio» de Menéndez y Pelayo. Si no la conoce se la recomiendo.

M.U. ¿Y qué otros?

A.B.C. El Dr. Johnson, Boswel, Hume el filósofo, Stendhal, Reyes. A lo largo de mi vida he tenido autores y la lista es demasiado grande para que se la dé aquí. Sin embargo podría mencionar a Wells, Conrad, Moore, Montaigne. También a Machado, a Proust. Algunas veces dije parodiando a Wells que el leer a Proust, era como leer diarios viejos. Sin embargo, en un otoño que pasé en Punta del Este, Uruguay, hacía frío y me puse a leer los libros de Proust y me parecieron maravillosos. Comprendí que había sido un imbécil al haber dicho lo que había dicho y me dieron ganas de escribir otras cosas distintas. Proust me hizo sentir la literatura vivamente de nuevo, como la mejor aventura.

M.U. Una característica común a casi todos sus relatos es lo fantástico y lo metafísico. Para realizar esa experiencia literaria lo metafísico ha sido parte de su vida cotidiana. Hace unos momentos usted aludió a la experiencia que tuvo con un espejo trifásico.

A.B.C. Desde luego que eso forma parte de mi vida cotidiana. Le he contado además que yo soy un soñador pero no en el sentido romántico de la palabra, sino simplemente una persona que sueña todas las noches. Eso me llevó en una época a escribir cuentos que eran transcripciones de sueños. Después comprendí que no era un buen método literario, porque los sueños tienen un encanto para el soñador pero no lo tienen para terceras personas. Siempre he buscado la experiencia de lo fantástico. Cuando yo era chico y oía decir que una persona que había visto un fantasma se había aterrorizado no entendía porqué. A mí me hubiera gustado poder ver alguno porque de esta manera hubiera probado que ese mundo fantástico que yo quería entrever existía.

M.U. Bueno, a mí me pasa lo mismo. La primera vez que leí *El fantasma de Canteburry* me dije al cerrar el libro: «ojalá aparezca un fantasma». Hasta ahora no he visto ninguno. En el prólogo a *La invención de Morel*, Borges dice que son infrecuentes y rarísimas las obras de imaginación razonada en nuestra lengua. Pasados 52 años desde que usted publica ese libro, ese tipo de literatura, salvo

contadas excepciones, sigue siendo rara en la lengua española. ¿A que atribuye esto?

A.B.C. Francamente no sé a qué atribuirlo pero no creo que sea un defecto. Yo por lo menos quisiera escribir una literatura que no fuera de ese tipo. Sigo escribiendo historias fantásticas porque son las que se me ocurren, pero no porque crea que esa literatura sea la mejor.

M.U. Bueno, creo que lo fantástico existe cuando se percibe...

A.B.C. Filósofos como Berkeley y los idealistas muestran la interpretación fantástica de la realidad como verdadera.

M.U. En casi todos sus relatos está presente el tema del viaje o del regreso a casa, a Buenos Aires, a la Argentina. En algunos de ellos, ese tema se convierte en el tránsito hacia lo sobrenatural. Pienso en «La trama celeste», «En memoria de Paulina», «De los reyes futuros», *Plan de evasión*, «Los milagros no se recuperan», *La invención de Morel*. ¿Podría referirse a ellos?

A.B.C. Sí, como no. Yo creo que el origen de esto, que usted dice, son las fábulas que me contaba mi madre. En esos cuentos siempre las madres de los animales les decían a ellos que se quedaran en casa, porque allí iban a ser felices. Sin embargo, cuando la madre estaba distraída, el animal se iba, se escapaba, se alejaba un poco y después de pasar una serie de aventuras un tanto terroríficas, finalmente conseguían regresar a su hogar y ser felices. De alguna manera eso ha quedado marcado en mi mente y el tema ha aparecido en mis relatos una y otra vez.

M.U. Todo esto que me cuenta, relacionado con su infancia, está unido al mundo de Proust. Sin embargo, como a Stendhal yo lo definiría como un narrador del amor. ¿Está de acuerdo con esto?

A.B.C. Bueno, puede ser que sí. El amor ha ocupado parte de casi toda mi vida y casi no puedo escribir sin poner una historia de amor. Borges me hacía bromas relacionadas a esto.

M.U. En todas sus narraciones fantásticas al presentar el tema

del amor crea una dimensión humana.

A.B.C. Creo que con la presencia del amor, del dolor o la esperanza del amor, lo novelesco cobra interés. También creo que el amor es lo que nos hace vivir.

M.U. En algún sitio dijo usted que la imaginación es una especie de remedo de la eternidad. ¿Puede ahondar en esta idea?

A.B.C. Me gusta tanto la vida que quisiera que fuera eterna. En los relatos se da un intento de sortear la muerte. Lo que nos lleva a creer que hay otra vida es la posibilidad de imaginarla. ¿No es verdad?

M.U. Usted ha dicho que tuvo una fascinación por las matemáticas cuando era niño...

A.B.C. Esa fascinación empezó con una incapacidad mía para entender el álgebra, las matemáticas. En ese entonces yo no entendía nada de eso y era muy desdichado porque me maltrataban en el colegio los profesores. Me decían que yo era un burro y cosas así, hasta que conocí a un profesor que se llamaba Felipe Fernández, quien me explicó las matemáticas y me hizo sentir la belleza, la poesía que existe en un teorema. Pensé en un momento que iba a ser matemático y llegué a comprarme *Principia mathematica* de Russell, pero muy pronto me di cuenta que no era digno. El estudio de matemáticas con Felipe Fernández me permitió tal vez poner en orden mi mente. Sin las matemáticas no hubiera podido escribir *La invención de Morel* y otros libros. Después murió Felipe Fernández y la literatura se hizo valer y las matemáticas no las abandoné del todo porque seguí leyendo por curiosidad sobre ellas. Tal vez hoy en día no sepa nada de eso.

M.U. ¿Y la física?

A.B.C. La física excede mis capacidades. Llegué a leer cosas sobre física pero no a pensar nunca como físico. Tal vez lo hice alguna vez como matemático.

M.U. Algunas de sus obras están intimamente relacionadas

con la experiencia del cine.

A.B.C. Por el cine tengo una especie de amor permanente. Alguna vez dije que me gustaría morir en un cinematógrafo. Si tuviera un mellizo le pediría que fuera director de cine. Cuando yo era muy chico mi madre me decía que los niños no debíamos ir al cine porque nos saldría barriga y nos pondríamos pálidos, que teníamos que ser fuertes porque existe la ley de la selva y si uno es débil los otros chicos nos maltratan y nos hacen sufrir. Por ese motivo yo no iba al cine. Sin embargo, algunas veces iba a buscar a mi madre al cinematógrafo después de la función - porque en esa época pasé por un período de locura por ella. No quería separarme de ella por temor a perderla. Estábamos en Mar del Plata, que es una ciudad balnearia. Había una rambla con dos cines: el *Palace* y el *Splendid* y cuando la gente salía de las salas yo iba de una puerta a la otra para buscarla. Después aparecieron las chicas, las mujeres y me enamoré de ellas y pasó la locura por mi madre y empecé a ir al cine. Desde entonces soy un asiduo espectador de la pantalla. He tenido amores con actrices que ya desaparecieron. No puedo enamorarme de las de ahora. Me enamoré de Louise Brooks, por ejemplo. Fue un amor infortunado dado que un día desapareció de la pantalla y de la misma manera que uno quiere ver a su amante todos los días yo no podía verla más. Además algunos de mis contemporáneos me decían «es bonitilla pero mala actriz» o «no es mala actriz pero es tan fea». También me enamoré de Dorothy Mackaill y de Evelyn Brent. El amor por esta última lo compartí con Borges. Incluso, puedo afirmar que uno de los motivos de nuestra amistad fue el hecho de que los dos admirábamos a Evelyn Brent.

M.U. ¿Y la televisión?

A.B.C. La televisión me parece una cosa prodigiosa. Sobre todo cuando cumple la función del cine. Hay gente que se queja muchísimo. Yo reconozco que es más lindo asistir a un cinematógrafo. Sin embargo, ver una película desde nuestra casa es una maravilla. Pero la televisión parece que está en manos de gente que no coincide con uno. Casi todos los programas que transmiten son malos.

M.U. ¿Qué me dice de la relación entre literatura e imagen filmica?

A.B.C. A veces no funciona y no se porqué. Depende de las adaptaciones. Con un mal libro se puede hacer una buena película y al revés. Por ejemplo, con un libro tan malo como *La femme et la Pantin*, Buñuel filmó *El obscuro objeto del deseo*, que es una película maravillosa; una película que me gustaría ver una vez por semana.

M.U. ¿Conoció a Buñuel?

A.B.C. Lamento no haberlo conocido. Su libro, *Mi último suspiro*, me encantó.

M.U. Además de sus actividades como escritor, usted dirigió una gran colección de narradores contemporáneos en Emecé y otra del género policial. ¿Podría hablarnos de esto?

A.B.C. El origen de esa empresa fue modesta. Yo estaba resfriado pensando lo triste que sería ser asesor, junto con Borges, en Emecé de unos libros que se iban a llamar *Sumas*. La «suma» de Alfonso Reyes, la de Gretel, la de Stevenson. La edición de esos años por el editor. Entonces se me ocurrió, que tal vez, podíamos proponerle a Emecé, gracias a los conocimientos que teníamos Borges y yo, una colección más modesta, de novelas policiales. Nos dijeron que era buena idea pero que la editorial no podría poner su nombre porque el género era inferior a las aspiraciones de Emecé. Nos sugirieron entonces que pusiéramos nuestros nombres y un pie de editorial distinto. Así lo hicimos, pero después de un tiempo volvieron a poner el sello de Emecé y gracias a *El séptimo círculo* creo que siguieron viviendo muchos años, porque un día ahí en Emecé, también alrededor de 1954 o 1955, se me acercó uno de los directores y me dijo que andaba muy bien la colección, que se vendía mucho pero que no convenía que los escritores fueran ricos y que entonces iban a seguir la colección sin nuestro apoyo, sin nuestro nombre y allí concluyó todo. Esa colección de libros policiales fue hecha con lecturas, que para Borges y para mí no eran buenas como novelas

policiales, sino como novelas que nos habían gustado enormemente, como novelas que tuvimos la felicidad de conocer.

M.U. Para terminar, ¿cómo ve el futuro de la literatura en la lengua?

A.B.C. Mientras haya mundo habrá literatura. Que la literatura sea en nuestra lengua para siempre; bueno, es un deseo que me parece un poco ingenuo porque todo cambia. Probablemente los lectores de Virgilio en latín desearon que se siguiera escribiendo en esa lengua para siempre. Este idioma que nos gusta tanto, en el que nos sentimos en nuestra casa, algún día va a desaparecer, pero quedan los libros y la literatura seguirá mientras avanza la civilización. Un día acabará todo, acabarán las funciones y el cine se cerrará.

Manuel Ulacia

INDICE

Algunas precisiones previas..... 5

I. SALTO ORIENTAL, 17 y 18 de agosto de 1990

Isidra SOLARI DE MURO

Adolfo Bioy Casares en el Salto, presencia - ausencia e invención... 9

Ana María BALPARDA

Presencia del Ministerio de Educación y Cultura en la celebración rioplatense de una narrativa universal..... 15

Carlos PELLEGRINO

Arquetipos de una región cósmica: ¿El país de Uqbar? 21

Nieves A. de LARROBLA

Incursiones de Borges en la Banda Oriental..... 29

Carlos LUPPI

Las simetrías peligrosas..... 41

Noemí ULLA

Bioy Casares en el juego de Tlön..... 53

Leonardo GARET

Dos problemas para Don Adolfo Bioy Casares: Borges, Amorim, Bioy Casares..... 65

Lisa BLOCK DE BEHAR

La invención de un mundo real..... 73

Adriana GARRIDO DIAZ, Lucila SABARROS
DE BORTAGARAY, Héctor GARCIA

Tres lecturas de un mismo cuento..... 95, 101, 105

<i>En diálogo con Adolfo Bioy Casares</i>	111
Coordinación de NELSON DI MAGGIO	

II. MONTEVIDEO, 6 y 7 de agosto de 1991

Arturo Sergio VISCA <i>Adolfo Bioy Casares en Uruguay</i>	127
Lisa BLOCK DE BEHAR <i>Uruguay en Adolfo Bioy Casares</i>	131
Daniel MARTINO <i>C. Irgen Lynch: Una colaboración inédita entre Bioy Casares y Carlos Mastronardi</i>	145
Alfredo GRIECO Y BAVIO <i>La crítica literaria de Adolfo Bioy Casares</i>	161
Beatriz CURIA <i>Los cuentos de Bioy Casares</i>	175
Karl Erik SCHOLLHAMMER <i>Mundos posibles e imposibles en la obra de Adolfo Bioy Casares: Lo fantástico como crisis de la interpretación</i>	199

III. BUENOS AIRES, 22 de abril de 1992

Manuel ULACIA <i>Entrevista con Adolfo Bioy Casares: Lengua, poesía, literatura y cine</i>	213
INDICE	227

Se terminó de imprimir a fines
del mes de mayo de 1993 en
Imprenta PETTIROSSI S.R.L.
A. Lapuente 2289
Montevideo, Uruguay.

Comisión del Papel.
Edición amparada en el Art. 79
de la Ley 13.149
Depósito Legal 286.129/93.