

Soledades y simulacros. Una lectura de La invención de Morel, La trama celeste, y el Sueño de los héroes, de Adolfo Bioy Casares

QUINTEROS, Gabriela / UBA- FFyL - gabq2000@yahoo.es

Eje: Literatura argentina

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Adolfo Bioy Casares- género fantástico- lector*

› *Resumen*

En 1940, año de la publicación de *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares se ocupa de prologar la *Antología de la literatura fantástica*, obra realizada en conjunto con Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges. Primero se erige en lector atento del género, interpretándolo y exhibiendo algunos de los procedimientos que lo conforman; más tarde, como escritor, se encargará de ejecutarlos para proponer un desvío. En las tres obras citadas se exhiben las mismas preocupaciones: la soledad, la inquietud de un suceso que acompaña al protagonista durante todo el relato y la necesidad de explicitarlo. Hasta ahí las similitudes. Las primeras narraciones de Bioy se ocuparán de indagar sobre lo real sirviéndose de teorías científicas y filosóficas y ciñéndose a una rigurosidad argumental que privilegiará la trama. Tanto en *La invención de Morel* como en los cuentos que conforman *La trama celeste* se observa un elemento en común: la narración es en primera persona y se presenta como informe, nota o testimonio de un hombre en situación de riesgo; mientras que en *El sueño de los héroes* elige la tercera persona sin interpolación de notas o informes, obteniendo, sin embargo éste último un efecto más inquietante al hacer ingresar lo extraño en un espacio que nos es más cotidiano. En el presente trabajo me propongo examinar como Bioy Casares transita estilísticamente el género fantástico, despojando a sus historias de máquinas y complicadas manipulaciones rituales para operar sobre la tradición narrativa argentina del siglo XIX.-

Inicios de una poética

Más de diez años separan *La invención de Morel* (1940), situada por el propio Bioy Casares cómo aquella novela que da inicio a su literatura, de *El sueño de los héroes* (1954). La referencia temporal no es ociosa: también en 1940 Bioy escribe un prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, obra realizada en colaboración junto con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, que le permitirá exponer una visión programática de la literatura. Programa que comienza con la atenta lectura de los relatos que conforman la antología, su consecuente interpretación y la exhibición de algunos procedimientos para su escritura: un *leit motive* que se verá registrado también en la ficción. Un gesto que se advierte esteticista en tanto señala la escritura como ejecución de determinadas leyes que conforman un género al interior de la literatura:

Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá pues, considerar su trabajo como un *problema* que puede resolverse en parte por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar. (Bioy Casares, 1998, p. 6)

Una vez planteada la tarea del escritor, corresponderá ejecutarla para poder proponer un desvío. Tal como sucede con un problema matemático, se trata de seguir las reglas rigurosamente para descubrir las anomalías, que luego darán lugar a otras reglas y así sucesivamente. Ya Edgar Allan Poe, (uno de los autores que forman parte de la citada antología) exigía para los relatos, en la *Filosofía de la composición*, la exactitud y la lógica de un problema matemático señalando algunos métodos para lograrlo: una dimensión que no rompa la unidad de impresión, la originalidad, la búsqueda de un efecto que causar. Es decir, ningún punto de la composición puede atribuirse ni a la intuición ni al azar.

Ese rigor que se propone Bioy en sus primeras ficciones es destacado por Borges en su Prólogo a *La invención de Morel* como una obra de “imaginación razonada”. Lo que no impide que Bioy se permita una broma sobre los problemas que puedan surgir de un plan riguroso: en el cuento homónimo de *La trama celeste*, algunas dificultades de la interpretación de Servian se deben a su ignorancia de las obras de Blanqui, ignorancia que Servian atribuye a un “plan inmutable” de lectura. Al no formar parte las obras de Blanqui de ese plan, se atrasa en su interpretación del misterio.

Es importante destacar que estas primeras publicaciones de Bioy Casares coinciden con una etapa de estrecha colaboración con la revista *Sur* durante el período en que José Bianco se desempeñaba como secretario de redacción. Allí proponen, contra el ensayo del ser nacional que ocupó gran parte de la tradición narrativa durante la década del 30¹, lo fantástico y lo policial como géneros privilegiados de la literatura no referencial. La ejecución de las ficciones de Bioy responde a ésta exigencia de rigurosidad argumental y menor elaboración de las características psicológicas de los personajes a modo de afirmación de la poética que promovía.

Más adelante, en *El sueño de los héroes*, se advierte, según señala Judith Podlubne (2004), “una decisión de flexibilizar una economía literaria sustentada casi con exclusividad en la trama” (p. 195). Allí, el procedimiento narrativo se hace menos evidente y se favorece a una prosa que gana en claridad y sencillez sin dejar de lado las preocupaciones que caracterizan su narrativa: la soledad, la inquietud de un suceso que acompaña al protagonista durante todo el relato y la necesidad de explicitarlo. La elección formal de una narración en tercera persona (que no cesa de acompañar al protagonista), sin interpolación de notas, informes, etc. facilita aún más la lectura que el sistema de narraciones enmarcadas que podemos encontrar en *La Invención de Morel* y en el conjunto de relatos que forman parte de *La trama celeste*. Es en *El sueño de los héroes* donde Bioy Casares se separa de la estética a la que adhiriera en sus primeros relatos, donde comienza a gestarse, al decir de Pezzoni, “un estilo cada vez más apacible”.

Variaciones sobre un género

En su estudio sobre el género fantástico, Irène Bessièrre señala que el relato fantástico “opera con las vacilaciones y fracturas de convenciones colectivas llevadas a examen”. De éste modo, continúa Bessièrre (p. 3), “se nutre inevitablemente de los *realia*, de lo cotidiano, destacando sus disparidades y llevando su descripción hasta el absurdo”. Es

¹ La centralidad del ensayo del ser nacional como género paradigmático se ve cuestionada en algunos trabajos. Véase Gramuglio, María Teresa, "Momentos del ensayo de interpretación nacional", en Boletín /10. Rosario: "Centro de Estudios de Teoría Crítica y Literaria", Facultad de Humanidades y Artes, UNR, 2002.

decir, en el relato fantástico asistimos a una confrontación entre la razón y lo que la razón rechaza, siendo la razón insuficiente para explicar ese acontecimiento sobrenatural (o con apariencia de) que se produce en el relato. También se asiste a la pregunta sobre qué es lo real.

Esa pregunta atraviesa *La invención de Morel* desde el momento en que el narrador advierte la presencia de Faustine y los otros en el “museo”; presencia inquietante en cuanto supone una ruptura de la cotidianidad en la que estaba instalado, de la soledad que suponía poseer en la isla. Un “adverso milagro” que exige una explicación. También se observa esa inquietud por lo real en los cuentos de *La trama celeste*: la presencia de Paulina (“En memoria de Paulina”), las proyecciones mentales de las focas en “De los reyes futuros” (proyección sugerida desde el mismo título), la confusión de los planos reales y de los planos oníricos en “El ídolo”, la posibilidad de atravesar haces de espacio y tiempo mediante pases ejecutados en el aire por un avión en “La trama celeste”, la doble muerte de “El otro laberinto”, y la suspensión del tiempo mediante una serie de operaciones rituales y cotidianas en “El perjurio de la nieve”.

Un elemento en común, que se registra tanto en *La invención de Morel* como en *La trama celeste*, es la narración en primera persona y bajo la forma de informe, nota o testimonio de un hombre en situación de riesgo. Veamos algunos ejemplos:

Escribo esto para dejar *testimonio* del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes y un Elogio de Malthus*. (*La invención de Morel*)

Mientras durara el efecto de la anestesia redactaría este *informe*. (“De los Reyes Futuros”, *LTC*)

Una retahíla de coincidencias fácilmente explicables- o inexplicables, como la vida y como nosotros mismos- me sugirieron una historia fantástica, en la que soy, además de héroe, víctima. (“El Ídolo”, *LTC*)

Unos hombres que llegaron del lado de la confitería se reunieron con otro, flaco, de gris, que estaba enfrente. Ahora todos vienen hacia aquí. No me encontrarán. (“El otro laberinto, LTC)

Por un lado ésta es una elección formal que favorece esa economía a la que hacía referencia Podlubne, omitiendo aspectos del personaje (la velocidad con la que se ejecuta la escritura en una situación límite puede consistir un pretexto argumental), y centrándose en la trama. Por otro lado, permite dudar de la percepción del narrador, ya que un estado de padecimiento puede distorsionar la misma.

No obstante, de los tres libros de los que me ocupó en éste trabajo, el que más cumplidamente produce un efecto perturbador es *El sueño de los héroes*. Despojado de máquinas y de complicadas operaciones rituales, observa rigurosamente ese aspecto del relato fantástico que consiste en hacer ingresar lo extraño en la cotidianeidad de una Buenos Aires que se puede recorrer a la par del protagonista, tal es su nivel de exactitud topográfica. Los lugares que menciona son perfectamente reconocibles. Pero el lugar dónde se sitúa el hecho fantástico (los bosques y los lagos de Palermo) adquiere una connotación simbólica. La manipulación del tiempo y del espacio siguen siendo aspectos privilegiados de la narración. Pero esa manipulación se produce como una inversión de la vida cotidiana, instalando el suceso fantástico en tres noches de carnaval, siendo el carnaval *convencionalmente* una inversión permitida o al menos tolerada, ya que tiene una duración instituida (tres días y tres noches).

La eficacia de *El sueño de los héroes* como novela fantástica reside en la verosimilitud de la Buenos Aires de fines de los años 20 que allí se describe: verosimilitud que se rastrea tanto en la topografía, como en la sutil maniobra que se ejerce sobre la tradición narrativa argentina del siglo XIX que, al decir de Borges, ha forjado el mito del peleador. Lo que la tradición ha propuesto como mito nos resulta verosímil (más allá de la verdad histórica), tal es así, que el enrarecimiento de ese mito nos resulta más perturbador. No obstante, conviene tener en cuenta las previsiones de Pezzoni sobre la lectura borgiana: “la interpretación es válida y también ingeniosa. Pero quizá empequeñezca el libro al procurar agigantarlo como “una amarga y lúcida versión” del mito criollo, ideada en una

época a tal punto alejada de la bonanza que se respira en otra exaltación del mito: *Don Segundo Sombra* ". Efectivamente, quizá se pueda entrever una simplificación en esa final vindicación del coraje que propone Borges en su reseña. Más interesante que el coraje, para pensar éstas narrativas, es el miedo.

Una organización del miedo

Para pensar el miedo en función de éstas narrativas, me remito a Paul Valery en *La política del espíritu*. Valery concibe el espíritu como una potencia de transformación pertinente para la creación. Alejado de consideraciones metafísicas, ésta potencia supone una operación de la razón. De éste modo, escribe Valery (1945), "*el miedo mismo* ha podido engendrar producciones sorprendentes. El miedo ha elevado templos, el miedo se ha trocado, en fin, en ésas maravillosas súplicas de piedra, en edificios magníficamente significativos que son tal vez, la más alta expresión humana de belleza y de voluntad (p. 82)." Imposible no pensar en el miedo como un elemento que organiza la narrativa, que transforma lo singular en algo perturbador ante la primera imposibilidad de una explicación pertinente de eso desconocido en que se erige el suceso fantástico. También se registra su presencia en el género policial, sólo que en éste último se puede hallar una explicación más tranquilizadora.

Si buscamos la palabra *miedo* en la Real Academia Española encontramos numerosas definiciones, entre las cuales propongo la siguiente: "*Perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario*". Dos estados refieren la condición del miedo: la perturbación y la angustia. De éstos estados se servirá asiduamente Bioy Casares en su narrativa. Veamos que dice al respecto Bioy Casares (1998):

Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas, son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en *Homero*, en las *Mil y una Noches*. (p. 5)

Asigna pues, al género fantástico un surgimiento pre- literario, vinculándolo a la oralidad. Una oralidad que refiere el miedo surgido del asombro del hombre primitivo, de lo inexplicable, de lo sobrenatural, forjador de mitos y cosmovisiones, como las que menciona

percepción da cuenta de la sordidez del lugar, un dato que no se registra al principio de la narración. A poco de repetir la gesta que lo conducirá inevitablemente a ese destino que entrevió, se ve enrarecer los lugares que habitualmente recorre: “No ha llovido bastante, pensó al cruzar la Plaza Juan Bautista Alberdi. Los árboles parecían envueltos en un halo de bruma”. Esa sordidez, a medida que avanza el relato, se irá trasladando a los personajes.

Texto enmarcado y novela

La noción de texto enmarcado que utiliza Pezzoni en su análisis de algunos cuentos de Borges es valiosa a la hora de trabajar con la narrativa de Bioy Casares, ya que podemos encontrar en ésta un sistema de referencias a textos de la cultura que operan sobre la misma con un valor modelizante². En *La invención de Morel*, además, éstas referencias operan, con un valor satírico. Organizado mediante un complejo sistema de notas del evadido, con algunas interpolaciones de notas de Morel, el propósito que manifiesta el narrador de escribir un *Elogio de Malthus*, constituye una sátira sobre la erudición, aspecto que se verá confirmado más adelante por los errores en que incurre el narrador al anotar una traducción del texto *De Natura Deorum* de Cicerón; traducción que se verá corregida en una nota al pie por un apócrifo editor.

En los relatos de *La trama celeste* las referencias se utilizarán con distintos valores. “En memoria de Paulina”, ya desde el título sugiere la muerte y el homenaje (*In memoriam*); más adelante hallamos una referencia a los *Faustos* de Müller y Lessing, que el narrador lee mientras espera a Paulina, otro de los indicios que aparecen en el relato. “De los reyes futuros” sugiere un estudio filosófico o político a la manera de Cicerón (*De Natura Deorum, De Oratore, De republica*); lo siniestro de ese título se revela llegando al final, cuando se advierte que le pudo haber sido dictado al narrador por las focas. En “La trama celeste”, uno de los relatos más complejos del volumen, la referencia a las obras completas de Blanqui durante todo el relato sugieren, como señala el narrador principal una hábil

² Aquí Pezzoni (1999) se refiere a un trabajo de Juri Lotman: “...toda lengua es una “forma de modelización” del mundo que Lotman llama “primaria”. A partir de la lengua existen sistemas de modelización o sistemas modelizadores, secundarios, que serían, por ejemplo, determinadas lenguas: la lengua del mito, la lengua de la religión, la lengua del discurso político, la lengua del arte, el texto artístico. (p. 70)”

manipulación de Servian (en el segundo nivel de narración) “para encarecer la teoría de la pluralidad de los mundos”. La propuesta del narrador busca contrastar esa manipulación oponiendo a las obras de Blanqui una referencia al mundo clásico (*Primeras Académicas*, de Cicerón). En “El perjurio de la nieve” se hallan múltiples referencias al mundo de la cultura, teniendo en cuenta que los protagonistas son escritores. Carlos Oribe, el poeta plagia decididamente porque “la riqueza de su ingenio abarca las artes imitativas” (¿tal vez un guiño a *Pierre Ménard, autor del Quijote*?). En esa característica del poeta, encontrará el narrador la clave para la solución del enigma que se plantea.

La elección del lenguaje con el que trabajará *El sueño de los héroes*, lo alejan en parte de éste sistema de referencias que ocupan las citadas obras. Si bien en el prólogo se refiere a la obra de Dunne, *An experiment with time*, como una de las lecturas que influyeron en la génesis, del libro, ésta no forma parte del sistema de referencias textuales del libro, aunque sí forme parte de su argumento (la idea de que el tiempo es eternamente presente). Si tanto en *La invención de Morel* como en *La trama celeste*, los personajes se expresan de manera compleja, destacándose un predominio de la lengua culta, en *El sueño de los héroes* se observa una búsqueda de coloquialidad, por lo que el sistema de referencias se desplazará hacia el diálogo ubicando al Brujo Taboada, como el conocedor de la alta cultura (las dos láminas de Spencer y Confucio), y al doctor Valerga, como el representante de la cultura popular, destacándose éste último como un hábil narrador oral. La anécdota del juego de truco, además de instalar una serie de signos que se identifican con lo nacional (el truco mismo, el dulce de leche) da un primer indicio sobre el carácter atrabiliario de Valerga.

Conclusión

En el prólogo que Bioy escribe para *El sueño de los héroes*, destaca su trabajo con los personajes para evitar que “fueran solo marionetas para hacer posible el argumento, como había ocurrido en mis libros anteriores”. De esta manera señala como se comenzó a dar su progresivo alejamiento de la poética con la que trabajara sus primeros libros, aunque no de

los argumentos que lo ocuparan: la soledad, la angustia, y, por sobre todo, volver a los días felices. La producción del recuerdo es inmediata, tal es así que siempre se es feliz después de realizarse el acontecimiento: obstinada en aferrarse a ese recuerdo, la humanidad se sirve de simulacros para recrearlo una y otra vez. Felicidad, parece decirnos la obra de Bioy, no es un instante, sino el recuerdo de ese instante, que se produce estrictamente en soledad.-

› *Referencias bibliográficas*

Bessière, Irene. *El relato fantástico. La poética de lo incierto*. Traducción de cátedra Literatura Argentina II, Buenos Aires: U. B. A.

Bioy Casares, A. (2005). *El sueño de los héroes*, Buenos Aires: Emecé.

----- (1993). *La invención de Morel*, Buenos Aires: Emecé.

----- (1990). *La trama celeste*, Madrid: Castalia,

----- (1998). Prólogo. En *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis. (1955). Adolfo Bioy Casares. *El sueño de los héroes*. *Sur*, Buenos Aires, Nº 235.

Pezzoni, Enrique. (1969). Adolfo Bioy Casares: adversos milagros. En *Adversos milagros*, antología de la obra de Bioy Casares. Caracas: Monte Ávila.

----- (1999) Clase 16 (7 de junio de 1988), en *Enrique Pezzone, lector de Borges* (comp. Annick Louis), Buenos Aires: Sudamericana.

Podlubne, Judith. (2004). Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares en Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma*, tomo 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.

Poe, Edgar Allan. Filosofía de la composición. Recuperado de <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf>

Rosa, Nicolás. Máquinas y maquinismo en *La invención de Morel*. En Morfología Wainhaus 1 +2, Lecturas. Recuperado de www.morfologiawainhaus.com.ar.

Valery, Paul. (1945). *Política del espíritu*, Buenos Aires: Losada.