

**La literatura fantástica de Bioy Casares  
según la tríada hombre-razón-destino propuesta  
por el crítico Bernardo Ruiz**

*Bioy Casares Fantastic Literature in Accordance with the triad  
Man-reason-fate Proposed by the Critic Bernardo Ruiz*

**RICARDO LÓPEZ DÍAZ**

Sorbonne Université  
París, Francia  
riclopezd@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-6088-1020>

Artículo de investigación

[https://doi.org/ 10.32719/13900102.2023.53.8](https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.8)

Fecha de recepción: 15 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



## RESUMEN

Este trabajo se propone analizar un corpus de quince piezas del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) a partir de un postulado pronunciado en 1976 por el crítico mexicano Bernardo Ruiz. Este ejercicio de reflexión nos permite confrontar al yo narrado de *La invención de Morel* (1940) y de las *Historias fantásticas* (1972) en un movimiento centrífugo y centrípeta que cuestiona a la vez las fuerzas de la razón y las interrogantes del destino. Como conclusiones principales podemos destacar que, si bien el sujeto de la narración es capaz de enfrentarse y de cuestionar las significaciones propuestas por estas dos instancias —razón y destino—, una reestructuración perpetua de ese entorno se requiere constantemente para redefinir una y otra vez algunos parámetros de la literatura fantástica.

**PALABRAS CLAVE:** Argentina, Adolfo Bioy Casares, literatura fantástica, crítica, filosofía, creación, razón, destino.

## ABSTRACT

This paper aims to propose an analysis of fifteen pieces created by the Argentine writer Adolfo Bioy Casares (1914-1999) based on a postulate pronounced in 1976 by the Mexican critic Bernardo Ruiz. This exercise of reflection allows us to confront the narrated self of *La invención de Morel* (1940) and *Historias fantásticas* (1972) in a centrifugal and centripetal movement that questions both the forces of reason and the demands of destiny. As main conclusions, we can highlight that, although the subject of the narrative is capable of confronting and questioning the meanings proposed by these two instances —reason and destiny—, a perpetual restructuring of that environment is constantly required to redefine, again and again, certain parameters of fantastic literature. **KEYWORDS:** Argentina, Adolfo Bioy Casares, fantastic literature, critic, philosophy, creation, reason, destiny.

ESTE ANÁLISIS SE centra concretamente en un postulado del crítico mexicano Bernardo Ruiz (1976, 21) a propósito de la obra de Adolfo Bioy Casares:

Las narraciones de Bioy necesitan, para conseguir su efecto, apartarse de recursos periodísticos. Para él, el mundo y los acontecimientos son la forma de sitiar al hombre en un sector preciso del universo donde se enfrentan poderosas entidades: la razón y el destino. Ningún personaje de su obra escapa a estas condiciones de existencia; desde “Luis Greve muerto” hasta “la pasajera de primera clase”, los protagonistas —surgidos de cualquier condición social— enfrentan su razón al mundo. Descubren, esencialmente, que, por encima de su inteligencia, fuerzas superiores gobiernan el aparente caos del cosmos: poderes telúricos, dioses ignorados, leyendas que, bajo distintas apariencias, representan para la eternidad ritos olvidados.<sup>1</sup>

---

1. Esta cita forma parte de la obra *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus*

Pareciera que esta idea se propusiera descubrir algunos de los aspectos que definen al género fantástico cultivado por el autor de *La invención de Morel* durante su carrera literaria. En este caso, Ruiz (1976) considera que la narrativa de Bioy Casares sitúa al hombre “en un sector preciso del universo” para enfrentarlo a dos “poderosas entidades: la razón y el destino”. Antes, para que esto ocurra, y para que las narraciones consigan “su efecto”, el hombre es apartado de los llamados “recursos periodísticos”, según la idea citada. Este elemento no deja de llamarnos la atención puesto que permite que nos preguntemos con propiedad cuáles podrían ser estos recursos a los que se hace referencia. ¿Son, acaso, las formas convocadas para representar la realidad y el orden establecido según lo conocemos? ¿Hablamos aquí de un tipo de lenguaje que es directo y que privilegia una sintaxis centrada en el verbo, en la acción, como eje de representación y reinterpretación del mundo? Los “recursos periodísticos” podrían definirse simplemente como los medios empleados para describir el aquí y el ahora. Es por ello que Ruiz admite que la ubicación del hombre en un lugar concreto del cosmos debe forzosamente acarrear una ruptura de lo real, lo conocido, lo natural.

En este acto de enfrentarse a la razón —Ruiz precisará que se trata de la “razón”, la capacidad de interpretar del individuo— se produce un acto de descubrimiento de “fuerzas superiores que gobiernan el aparente caos del cosmos”. Tales fuerzas son definidas por los “poderes telúricos”, los “dioses ignorados” y las “leyendas que, bajo distintas apariencias, representan para la eternidad ritos olvidados”. Debemos recordar que hombre y razón determinan un tercer elemento ya mencionado: el destino. Cuando mencionamos el vocablo “hombre” aludimos en este caso a un yo que puede ser narrador o espectador; por otro lado, el destino evoca la idea de un camino, de una trayectoria que se dirige hacia un punto lejano situado en el futuro. De este modo, el resultado de esta tríada (hombre-razón-destino) procede del “mundo y sus acontecimientos” y está constituido por el descubrimiento de todo aquello que puede ser sobrenatural y fantástico, aspectos que trataremos posteriormente y que, de entrada, aquí no consideraremos sinónimos.

---

*temas fundamentales.* Este texto, cuya edición impresa es hoy casi imposible de encontrar, “tiene como origen”, según su autor, Bernardo Ruiz, “la tesis de licenciatura” presentada en 1976. La edición que hemos utilizado es una digitalizada y que aparece en línea con fecha de 2003. No obstante, hemos conservado la fecha original de un postulado a la literatura de Bioy Casares que hoy tiene 45 años.

Entre 1940 y 1972, Bioy Casares publicó su novela corta *La invención de Morel* y una serie de catorce ficciones breves que posteriormente fueron reunidas en la antología titulada *Historias fantásticas*. Aquí nos centraremos en este corpus de quince piezas cuyos títulos evocan el terreno natural por excelencia de la creación (“la invención”) y la narración (“historias”) conforme al género fantástico. En consecuencia, nos preguntaremos de qué manera la literatura de Bioy Casares puede estudiarse a partir de la relación estrecha que se produce entre el hombre, su razón y su destino. Y, para comenzar, consideraremos que esta relación multidireccional y que admite no pocas posibilidades de análisis se basa en tres argumentos esenciales: el enfrentamiento propiamente dicho, la pérdida y la recreación.

Así, en una primera parte, analizaremos en qué medida el hombre se enfrenta a su razón y al destino. Esta acción requiere primero que el individuo se aparte del “mundo y sus circunstancias” para, posteriormente, descubrir la existencia de las llamadas “fuerzas superiores”, que aquí centraremos en dos aspectos fundamentales que pueden ilustrar un arco que va del cosmos a lo más profundo del hombre, esto es, el sentido de la eternidad y el instinto animal. En la segunda parte veremos cómo el sujeto, una vez expuesto a este enfrentamiento que bien puede poseer las connotaciones del duelo, pierde totalmente la razón y la noción de su destino en un doble movimiento de enajenación y alienación. Así, consideraremos que el “mundo y sus circunstancias” tienen un reverso, una copia en negativo a la imagen de una fotografía. Es en este reverso donde las “fuerzas superiores” adquieren dimensiones que van de la multiplicidad de los mundos y la transmigración de las almas y los pensamientos a los prodigios del infierno, el apocalipsis representado en un balneario argentino y los fantasmas que pueblan una isla perdida en el mar. En la tercera parte, como consecuencia de lo anterior, de esa fluctuación entre el duelo y el desquiciamiento, explicaremos cómo el hombre es capaz de (re)crear una nueva razón y un nuevo destino. Para ello, se precisará que el tema recurrente de la proyección de imágenes puede estudiarse —conforme la crítica ya lo ha señalado— como una metáfora de la creación artística según la cual la literatura de Bioy Casares deviene metaliteratura y suma de símbolos. Así, algunos personajes principales, todos creadores, como un inventor, un poeta o un escritor fracasado y destruido por los celos, son capaces de convertirse en artistas demiurgos, autores de una forma renovada de describir el lugar ocupado por el yo en las infinitas constelaciones del universo.

## EL ENFRENTARSE A LA RAZÓN Y LA INTERPELACIÓN AL DESTINO

La tesis central de esta primera parte considera, pues, que el sujeto está compelido a enfrentarse a todo aquello que desconoce. Si consideramos que en ese afán de apartarse del mundo y de todo lo que puede representarlo subsiste uno de sus cuestionamientos más básicos —el relacionado con el porqué de su existencia—, entonces resulta coherente y natural esa búsqueda de un espacio solitario, remoto y cerrado. En la supuesta versión de la incursión a la estancia La Adela relatada por el poeta Carlos Oribe, en “El perjurio de la nieve”, leemos: “Oribe dijo que al penetrar en la casa tuvo la sensación de penetrar en un recinto incomunicado, más incomunicado que una isla o que un buque” (Casares, 2015, 82). Entre las posibles interpretaciones de este pasaje resalta la idea del “recinto incomunicado”, lugar en el cual el individuo está o vive en una situación de soledad absoluta, aunque en apariencia se crea acompañado por terceros. Este espacio es comparado por Oribe a una isla o un buque.

En *La invención de Morel*, el yo narrador cuenta sus experiencias desde su posición de náufrago en una isla a la que es conducido por su necesidad de apartarse. Recuérdese que el apartamiento en este caso obedece al impulso de huir, literalmente, del “mundo y sus acontecimientos”. Las referencias, breves pero repetidas, a una vida en Venezuela, a su condición implícita de miembro de una resistencia a un régimen opresivo que termina por obligarlo a escaparse, a convertirse en un fugitivo, ilustran esta necesidad humana de regresar a las raíces mismas del origen. El individuo es gestado y formado en soledad en las entrañas maternas; la isla y el buque, por su condición de entidades solitarias rodeadas de agua, representan este viaje a los inicios como una necesidad de desprendimiento de las circunstancias. Ocurre lo mismo con el danés Vermehren y su estancia incomunicada, cerrada al mundo como una caja fuerte. La construcción de un espacio semejante tiene, entre otras consecuencias, la facultad de producir una nueva percepción del tiempo. Se recordará que Vermehren, para prolongar la vida de su hija desahuciada, decide instaurar en su hogar un mecanismo de repetición de acciones y movimientos cotidianos que termina convirtiéndose en un ciclo rutinario. El cuadro producido motiva a Oribe a decir, tras su visita a la estancia, que las decisiones del estanciero

tenían como finalidad “que en su casa no pasara el tiempo”. El individuo, expuesto a estas condiciones de incomunicación y de un tiempo suspendido, queda forzosamente enfrentado a su razón para interrogarse sobre el fin último de su destino. El patriarca danés busca por todos los medios evitar la muerte de su hija enferma; su razón lo obliga a encerrarse y a poner bajo llave cualquier noción del tiempo. Ya no hay días ni semanas ni años. Desaparecen las estaciones. El tiempo se concentra y deja de pasar, y si lo hace, se extiende a una duración muy precisa para recomenzar una y otra vez el ciclo. Es lo que ocurre con los supuestos fantasmas de la isla de Morel, que son figuras proyectadas destinadas a vivir y revivir los mismos instantes: la contemplación de una puesta de sol, conversaciones banales, el momento supremo en el que se revelan los pormenores de la invención del científico.

A partir de este instante se produce una fractura. El individuo sometido a este enfrentamiento de su razón y apartado del mundo se convierte, a su vez, en el descubridor de las “fuerzas superiores que gobiernan el aparente caos del cosmos”. Creemos que es posible considerar que la primera de esas fuerzas tiene que ver con la concepción de la eternidad, del más allá; la segunda concierne a la resistencia humana, a sus pulsiones animales, a ese aspecto profundo, psíquico, a ese estado en el que su materia primigenia se confronta a los dictados de la civilización.

Así, Morel, ante su auditorio de “cobayas”, reconoce en un momento que “la eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos” (Casares 2001, 107). La eternidad se concibe como un espacio sin tiempo ni noción de futuro. La vida se transforma en un ciclo destinado a repetirse. Morel se contenta con decir que se trata de “una eternidad agradable” (84); el narrador, llegado un punto, interpretará todo aquello como “el atroz eterno retorno” (53). Este guiño a la filosofía nietzscheana reaparece en un contexto muy diferente en “El lado de la sombra”: “te recuerdo el eterno retorno del que hablan Nietzsche y otros” (233). El eterno retorno preconizado por el filósofo alemán alude más bien a la posible certeza según la cual los instantes bien aprovechados de una vida deben motivar al individuo a querer repetir esos momentos infinitamente. Esta cualidad próxima a la visión del superhombre adquiere en Bioy Casares otra interpretación, matizada por su afición literaria al terreno de lo sobrenatural y ante todo por su particular enfoque irónico y humorista. Los personajes de Bioy no son filósofos ni tampoco

proponen cuestionamientos metafísicos, aspecto que fue más bien desarrollado por Borges. Para Bioy, sus personajes son víctimas de una red urdida por esas “fuerzas superiores” que los mantienen obligados a modificar sus razonamientos, pero no a interrogarlo. La eternidad se concibe como una especie de sátira de la vida sin final. Y, dado que el sujeto se encuentra en una situación inexplicable, la potencia de las fuerzas citadas lo obligan también a regresar a sus raíces animales, lo que se puede traducir también como otro “eterno retorno”, que es también “atroz”, dicho sea de paso.

La presencia de una fiera que se escapa del zoológico y penetra en las adyacencias de un club de burgueses es el tema central de “Un león en el bosque de Palermo” (vale la pena destacar el título de esta ficción que evoca los “recursos periodísticos” mencionados antes; el autor, quizá para despistar al lector, presenta la historia como si se tratara de una información publicada por un periódico). El león no aparece en ningún momento, pero su influencia ocasiona un hilarante “llamado de la selva”, por así decir. Orlandito, el niño que cuida Renata, en algún momento “chilló” y “aulló”, comportándose “como mono o como marmota” (2015, 239; 241; 244). Los adultos van más lejos; algunos se desnudan, comen carne cruda, se bestializan y se transforman en una manada que se disputa el trofeo: la voluptuosa Renata, la hembra única. Todo se acaba cuando llega el anuncio de la oportuna captura del felino. Este cuento parece querer constituir una moraleja acerca de la represión de los impulsos por la civilización que “devora” al hombre. Enfrentado a su razón, sin ninguna respuesta al respecto, el individuo fabrica posibles destinos, todos deformados y sacados de una reinterpretación del mundo. Se hace entonces un remedo de la eternidad, un período determinado se repite; los hombres quieren huir del mundo transformándose en animales. Asistimos a la exposición literaria de fenómenos sobrenaturales, situados por encima de lo que se considera natural y aceptado. Tal estado está revestido de una fragilidad destinada a saltar por los aires. Es aquí cuando lo sobrenatural comienza a ser fantástico.

## ENAJENACIÓN Y ALIENACIÓN: LA DESTRUCCIÓN DE LA RAZÓN

El enfrentamiento del hombre a su razón y destino acaban, como hemos visto, en una derrota. A continuación, el individuo pierde su razón

y se sumerge en el terreno de la enajenación; el concepto de su propio destino termina resultando borroso. Sobre estos dos ejes construiremos la segunda parte de nuestro análisis. Cabe precisar antes que aquí consideramos que existen diferencias entre lo sobrenatural y lo fantástico. Monges (2008, 29) indica que los cuentos de Bioy Casares pueden comprenderse gracias a los recursos propuestos por una explicación. Así, en primer lugar, y siguiendo a esta autora, podemos hablar de una explicación basada en la presencia de un hecho o ser sobrenatural; en segundo lugar, de una explicación que puede ser fantástica, pero no sobrenatural; tercero, una explicación que insinúa una posible explicación natural. Aunque estas ideas puedan resultar discutibles, puesto que forman parte de la subjetividad del interpretante, es posible afirmar que lo sobrenatural procede —es una consecuencia, una prolongación lógica— del mundo natural y conocido. Lo fantástico se relaciona más bien con la reinención del mundo, la fabricación de un espacio totalmente nuevo dotado de sus propias reglas y dimensiones. Hablamos, pues, de un reverso del universo, de una copia en negativo del mundo, como si se tratara de una fotografía.

Los ejemplos de nuestro corpus son elocuentes en este sentido. Un artista que desafía el sistema de creencias inspirado en el bien y el mal termina siendo conducido al infierno en medio de una humareda de azufre y un correr de cadenas, tras un duelo a muerte con el diablo, en “Historia prodigiosa”. Un ser venido de otra galaxia parece prometer la salvación del mundo en “El calamar opta por su tinta”; al final, el extraterrestre, comparado a un “bagre”, muere de inanición, una vez cortado el suministro del agua que necesitaba para vivir. Un hombre empequeñecido por una tribu de jíbaros se convierte en el tirano de una mujer en “La sierva ajena”. “La trama celeste” nos presenta una posible “teoría de la pluralidad de los mundos”, fundamentada incluso en los postulados de Cicerón, para quien, “según Demócrito, hay una infinidad de mundos entre los cuales algunos son, no tan solo parecidos, sino perfectamente iguales (*Primeras académicas*, II, XVII)” (Casares 2015, 65). Un viajante de comercio, en “El atajo”, repite el esquema del capitán Morris, pero en una versión en coche, en una ruta perdida hacia Rauch que termina conduciéndole a una insospechada Argentina en la que hay un cuartel-calabozo comandado por una mujer militar dispuesta a abusar de sus reclusos y a conducirlos irremediabilmente ante el pelotón de fusilamiento. El narrador de “El lado de la sombra” concluyó que “había varios ejemplares de una misma cara,

perdidos por el mundo” (210). El alma de un perro y de su amo se encierra en un bastidor en “Los afanes”. En “El gran Serafín”, “la hora del fin del mundo” llega a la hostería de un balneario ante la mirada impotente de un profesor de historia (316). Una dama holandesa en silla de ruedas tiene el poder de modificar y sugestionar los pensamientos y sueños en “Moscas y arañas”.

Toro (2002, 138) se hace eco de los postulados de Todorov y de una amplia lectura al aparato teórico de la materia cuando dice que lo fantástico solo se comprende “en el contexto de la oposición ‘realidad versus sobrenatural/maravilloso/extraño’”. Este movimiento opone la realidad —lo que hemos considerado hasta ahora como lo conocido y natural— a una serie de fenómenos que podrían no ser sinónimos —lo que es maravilloso no es necesariamente extraño, por ejemplo—; la suma de esta relación antagónica se reúne en todo caso bajo la etiqueta de “lo fantástico”. De esta manera, podríamos también suponer que lo sobrenatural es una consecuencia de lo fantástico, y viceversa. Según Caillois (1965, 161; citado por Toro 2002 136), lo fantástico es parte de “[l’]irruption de l’inadmissible au sein de l’inaltérable légalité quotidienne”. Por su lado, Vax (2002, 6; citado por Toro, 136) afirma que “le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l’inexplicable”. Irrupción de lo inadmissible; enfrentamiento —una vez más— ante lo inexplicable. Para Caillois, la literatura fantástica se centra en aquello que no podemos o incluso queremos admitir. La presencia de estos elementos no aceptados es, asimismo, inexplicable o, en el mejor de los casos, solo admite una explicación fantástica, siguiendo a Monges (2008).

En este caso, algunos personajes de las piezas citadas ilustran la enajenación del individuo ante la posibilidad de otro mundo, que intuye a su vez la débil certeza de un destino. Es el caso del poeta incrédulo de “Historia prodigiosa”, quien tras un baile de máscaras termina batiéndose en duelo con el mismo demonio para de ahí partir en un viaje sin retorno al infierno. El infierno es el inframundo, el mundo, literalmente en negativo. El infierno adquiere otras versiones o adaptaciones como ocurre en el apocalipsis de “El gran Serafín”. En este relato, llegado un momento, el profesor de historia Alfonso Álvarez trata de asirse a las falsas esperanzas de quienes creen en los relatos sobrenaturales cuando comprende que “en la hora del fin del mundo se hallaría más protegido en la hostería que en la intemperie” (Casares

2015, 316). El fin de un mundo es, naturalmente, un postulado fantástico que contrasta con el diálogo que sostienen los dos viajeros en la ruta sin fin hacia Rauch, en “El atajo”: “¿Hay varios mundos posibles? [...]. Varios mundos, varias Argentinas, varios futuros que nos esperan: en uno u otro desembocaremos de pronto” (355). Podemos repetir la pregunta: ¿Existen, de verdad, varios mundos posibles? No estamos hablando aquí de una intuición científica o razonada, que pudiera ilustrar por otro lado la sospecha de un ser venido de otro mundo con una supuesta promesa de salvación en “El calamar opta por su tinta”; todas estas son, de una u otra manera, concepciones fantásticas que solo admiten una sucesión infinita de prodigios.

La enajenación provocada por las múltiples posibilidades de mundos y destinos dirige la razón fragmentada del hombre hacia una pérdida de su identidad. La alienación es evidente en el yo narrador de *La invención de Morel*, quien termina convirtiéndose en una de las imágenes proyectadas por el ingenio del científico. Su identidad es abolida; se difumina en el espejismo. Es tan solo una imagen, una proyección de sí mismo. El hombre se ve destinado a devenir un fantasma. Esta implosión identitaria se produce en otros términos en “Los afanes”, en donde otro científico, Eladio Heller, logra capturar la esencia del pensamiento en un bastidor, el caparazón que asegura la supuesta inmortalidad del pensamiento. La suposición, obviamente, es vana, como lo demuestra la despechada Milena, la viuda de Heller que destruye el bastidor para liberarse del pensamiento dominante del marido y así poder casarse con Diego, su antiguo cuñado. Pero no todos corren con la misma suerte. Raúl Gigena, en “Moscas y arañas”, acaba transformado en la marioneta de la holandesa Helene Jacoba Krig, la misteriosa inquilina dotada de poderes telepáticos, la araña que transmite su pensamiento para dominar a su antojo la voluntad y los sueños de las moscas de su entorno —constituido generalmente por hombres, posibles candidatos a desposarla—. Pareciera que en estos ejemplos la alienación resulta de la interacción con la ciencia. No obstante, siempre hay un lugar para el misterio, como ocurre en “La sierva ajena”, con el hombrecillo-pigmeo que manipula a Flora, dejando ciego a su pretendiente y obligando a su esclava a dejarlo sin remedio en un barco rumbo a Europa. El invidente, perdido en la triple negrura de su ceguera, su despecho y su viaje a ninguna parte, es otro caso de una identidad sepultada.

Recordemos la cita de Bernardo Ruiz (2003): ante su razón y el destino, creemos que el hombre se enfrenta a una pérdida absoluta; aquí

hemos intentado demostrar que los destinos posibles son el desquiciamiento y, en el mejor de los casos, una nueva identidad.

## LA RECREACIÓN DE OTRA RAZÓN Y DE UN NUEVO DESTINO

Ahora bien, si el trastorno provoca a su vez una alteración, esta no es más que una antesala a la recreación: el sujeto (re)crea una nueva razón y un nuevo destino. Aquí reside nuestra propuesta basada en la literatura fantástica como fuente y soporte para una teoría metaliteraria. La creación artística es el núcleo central de esta metaliteratura. La propuesta, desde luego, no es nueva y ha sido abordada por la crítica de Bioy Casares. No obstante, es posible que añadamos a la estructura abismal de las narraciones estudiadas, a la manera de las muñecas rusas, la hipótesis según la cual el yo es, en resumidas cuentas, un creador, un artífice. Un hacedor al mejor estilo borgiano.

Morel es tal vez el ejemplo más evidente, pero no el único. El científico actúa como un artista demiúrgico. Destruye un mundo para crear uno nuevo. El hilarante remedo de la eternidad es también una obra fabricada a partir de elementos y conocimientos preexistentes. Si hemos dicho que los fantasmas de la isla son individuos alienados, es posible asegurar que son sobre todo criaturas salidas de una mano creadora, de un nuevo dios que evoca aquí, pero desde otro enfoque, el postulado de Ruiz que menciona la existencia de “dioses ignorados” y de “leyendas que representan ritos olvidados”. Todo aquello que se cree perdido regresa gracias al poder creador. La nueva razón es portadora de otra concepción del mundo, de nuevos y también múltiples destinos. Morel crea a sus criaturas; Bioy recrea a su vez la isla. Y, sin duda, también una inteligencia renovada. Tal vez en esto tenga algo que ver un fragmento del prólogo firmado por Borges, para quien la novela de su amigo era asimismo una obra de “imaginación razonada”.

La proyección de imágenes como argumento estético figura también en la narración de “En memoria de Paulina”. El narrador acaba su relato convencido de que había abrazado una proyección de los celos de su rival, Julio Montero, un segundo Morel transmutado en escritor sin futuro. Las imágenes de los celos consiguen fabricar una nueva versión de Paulina, la mujer objeto del deseo masculino, construyéndose así la triple

relación creador-obra-receptor. Visto de este modo, tanto *La invención de Morel* como las *Historias fantásticas* aluden al museo de la isla en calidad de espacio de exhibición de lo creado.

La configuración de una nueva razón, por otra parte, puede emparentarse con la lucidez del artista que reescribe la realidad. Es el caso de las tres voces narradoras de “El perjurio de la nieve”. Villafañe es el verdadero testigo y, por tanto, la primera voz narradora de los acontecimientos; pero su relato es reescrito, traicionado y falseado (perjurado) por el poeta Carlos Oribe, la segunda voz narradora que asume el protagonismo de los acontecimientos en su afán de dejar una constancia de su imaginaria aventura poética en la estancia del danés. El manuscrito de Villafañe queda inconcluso y repleto de enigmas; se hace imperiosa la entrada de una tercera voz narradora, A. Berger Cárdenas, quien expondrá a la luz del mediodía los sucesos que, recordando a Monges (2008), se esclarecen gracias a una explicación que insinúa simples fenómenos naturales. Las tres inteligencias se enfrentan y multiplican al reescribir la realidad, y aseguran la infinidad que solo pueden prometer los espejos.

Recuérdese también la afición de Bioy por tratar temas externos a él; casi todos sus personajes son extranjeros y todos pertenecen a una clase social elevada o con sólidas competencias lingüísticas. “Escribo para gente culta”, dirá una de las voces narradoras de “La sierva ajena” (2015, 139), haciéndose eco del propio Bioy, quien destinaba sus creaciones, al igual que Borges, a “lectores intelectuales” (Casares 1996; citado por Toro 2002, 135). Esta visión de una inteligencia elitista queda plasmada en los argumentos hasta cierto punto chocantes de la rica viajera del cuento más breve de las *Historias fantásticas*: “La pasajera de primera clase”. La narradora asume que otros viajantes como ella, pasajeros de primera, se exponen por las noches a la posibilidad de ser arrojados por la borda, a cuenta de algunos pasajeros de segunda, a esa oscuridad del mar “poblado por los terroríficos monstruos de nuestra imaginación” (2015, 377). En el relato de la dama se aprecia su deseo apenas reprimido por contarse entre uno de aquellos polvorientos ricachones lanzados al mar de la creación artística, a ese mar en el que se puede llegar a nado a islas pobladas de fantasmas, a nuevos mundos, plurales e idénticos, y en el que yacen, en lo profundo, las imágenes de una recreación de la razón y el destino del hombre.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

En su prólogo a *La invención de Morel*, Borges anuncia que la solución del enigma propuesto por Bioy en su novela puede lograrse mediante “la alucinación” y “el símbolo”. Las dos primeras partes de este análisis han querido vincularse a los fenómenos que atañen a lo sobrenatural y lo fantástico, respectivamente, fenómenos que pueden interpretarse como la presencia de agentes invisibles que son imaginarios o inexplicables; la tercera parte, por su relación directa con la creación artística expuesta en las narraciones de Bioy, se manifiesta en las singularidades ya reveladas a propósito del símbolo. Queda así descrita nuestra particular visión de la literatura fantástica entendida por el autor argentino a partir del triple eje, propuesto por Bernardo Ruiz (1976), constituido por el hombre, su razón y el destino.

No obstante, es importante recordar que tanto para Borges como para Bioy Casares las fronteras entre los géneros literarios estaban mucho más que difuminadas, por no decir casi inexistentes, y que la literatura fantástica que aquí hemos estudiado debe también comprenderse a partir de la influencia de la novela policial en el arte narrativo cultivado por ambos escritores. Aunque sobre este particular la crítica ha sido también pródiga, y que Bioy, en colaboración con Borges, participara en varios proyectos de literatura policiaca —de los cuales la creación de Bustos Domecq es solo uno de los más conocidos y estudiados—, sería interesante considerar cómo es posible yuxtaponer ambos géneros narrativos siguiendo las obras del artífice de “La trama celeste” a partir de un denominador común: el efecto sorpresa. Entendida así, en estos términos, se recordará una vez más que el dúo de creadores argentinos consideraba que sus creaciones se destinaban a “lectores intelectuales”. La literatura de Bioy Casares podría definirse como un juego especular en el que se ven reflejadas las pasiones e inquietudes de su autor, dispersas en los haces infinitos provocados por esos espejos venecianos que han sido y son los lectores que se sumergen en una obra construida a la manera de un puzzle con el fin de encontrar un sentido o, en el mejor de los casos, una feliz elucidación. 🌀

## Lista de referencias

- Bioy Casares, Adolfo. 1996 [1940]. “Introducción”. En Jorge *Antología de la literatura fantástica*, editado por Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Barcelona: Edhasa.
- . 2001 [1972]. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza.
- . 2015 [1976]. *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.
- Caillois, Roger. 1965. *Au cœur du fantastique*. París: Gallimard.
- Monges, Hebe. 2008 [1987]. “Introducción, notas y propuestas de trabajo”. En Adolfo Bioy Casares, *El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Colihue.
- Ruiz, Bernardo. 2003 [1976]. *Los mitos y los dioses: Adolfo Bioy Casares y sus temas fundamentales*. Ciudad de México: Sociedad General de Escritores de México [edición digitalizada].
- Toro, Alfonso de. 2002. “Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual”. En *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, editado por Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni. Fráncfort: Vervuert: 135-55.
- Vax, Louis. 1970. *L’art et la littérature fantastique*. París: Presses Universitaires de France.