

La continuación de la trama. Una nota sobre los últimos cuentos de A. Bioy Casares

Rosa PELLICER
Universidad de Zaragoza

Desde que en 1940 Bioy asumiera la defensa del argumento y, por tanto, de la novela policial considerada como una trama bien urdida por la inteligencia, sus novelas y relatos son modelos de rigor, de arquitectura perfecta, como señaló Borges al hablar de *La invención de Morel* (1). Los mismos títulos aluden a ello: invención, trama, plan, problema. Como señala Mireya Camurati, «esta insistencia en el valor casi absoluto de la «historia», debe tenerse muy en cuenta no sólo en el análisis de las obras de índole detectivesca sino también en el cuadro general de su creación literaria» (2). Hay que advertir que aunque muchas de sus obras no se pueden caracterizar como policiales, sin embargo muestran ciertos procedimientos del género, como la construcción severa, los elementos que anuncian paulatinamente el desenlace y que sólo cobran sentido a la luz de la revelación final. «Ambos géneros —dice Bioy—, el puramente policial y el fantástico, exigen una historia coherente, es decir, un principio, un medio y un fin» (3).

Bioy ha sostenido la primacía del relato fantástico sobre las demás formas narrativas: es el «cuento de cuentos», el que más satisface la necesidad

(1) «Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor de elegancia (en el sentido que se da a las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura». A. Bioy Casares, «*El jardín de senderos que se bifurcan*», *Sur*, núm. 92 (mayo 1942), cfr. Jaime Alazraki, ed. *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1976, p. 56.

(2) Mireya Camurati, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 74.

(3) Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad-Quinto Centenario, 1991, p. 190.

de oír relatos y la convicción del escritor de que debe contar algo extraordinario. Desde sus tempranos comienzos como escritor, Bioy Casares ha mostrado su preferencia por lo fantástico. Recientemente, al ser preguntado en Italia sobre lo fantástico contestó que «era el material con que yo trabajaba, como los ladrillos para el albañil. Por escrúpulos, casi diría por pedantería, no puedo satisfacerme una definición aproximativa. Y una perfecta, que abarque todos los casos, no es fácil de encontrar. A lo mejor un día lo descubro; mientras tanto me conformo con escribir historias» (4).

Bioy, a diferencia de los teóricos, renuncia a una definición de lo fantástico, pero es bien sabido que prologó la *Antología de la literatura fantástica*, realizada en colaboración con Silvina Ocampo y Jorge L. Borges. Aunque es muy conocido quizá sea necesario recordar algunos puntos del controvertido prólogo, ya que se mantendrán posteriormente. Al hablar de la técnica, insiste en que hay muchos tipos de cuento fantástico, por lo tanto «Habrà que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales de cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar» (5).

Bioy insiste, pues, en considerar su trabajo literario como un ejercicio de la inteligencia, además de la imaginación, de modo que casi siempre se refiere a él como un «problema» que debe ser resuelto, lo que queda claramente de manifiesto en su forma de escribir: primero piensa el argumento y, cuando tiene atados todos los cabos, pasa a decidir el lugar, el tiempo, los personajes; buena prueba de ello es su testimonio de la larga elaboración de «El perjurio de la nieve».

Siguiendo con el citado prólogo, Bioy menciona algunos de los elementos que conforman los relatos fantásticos: el primero es el ambiente o la atmósfera, que, aunque no sean sinónimos, son tratados como tales (6). La otra tendencia es la que Bioy llama «la tendencia realista en la literatura fantástica», que consiste en que «en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma» (7). Un segundo elemento es la sorpresa, que para que sea eficaz «debe estar preparada, atenuada». El tercer elemento lo llama *el cuarto amarillo*. Con este nombre se refiere al espacio

(4) Esther Cross y Félix della Paolera, *Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 55.

(5) Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1977, p. 8.

(6) Señala Barcia que «Hay elementos que crean un ambiente propio al miedo, a la aparición, a la inminencia de lo insólito. Esto se puede producir por dos vías: combinando ambiente y atmósfera (...); o bien el horror previo, mediante lo meramente verbal, exclamaciones, interrogaciones, apelaciones a la inminencia de algo». (Pedro Luis Barcia, «Introducción», a Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, Madrid, Castalia, 1990, p. 15).

(7) Bioy Casares, *Antología...*, p. 8.

cerrado en el que sucede un enigma de difícil resolución, como sucederá en «La rata o un modelo para la conducta». Finalmente, el cuarto elemento, denominado *el peligro amarillo*, tomado de una frase de Chesterton para el género policiaco, hace referencia a que debe evitarse la multitud de personajes, situaciones o recursos fantásticos, peligro que ha eludido siempre. A continuación pasa a enumerar los argumentos fantásticos, que es la parte más discutible del prólogo, y a su clasificación según la explicación final del suceso fantástico, prefiriendo la explicación fantástica a la sobrenatural.

De este temprano prólogo, en parte corregido por la postdata de 1965, perdura en Bioy, entre otras cosas, la idea de que la presencia de lo fantástico en la literatura se debe a una necesidad de explicar el mundo:

«No parece inverosímil que esa convicción y el afán de encontrar explicaciones a nuestro inexplicable universo hayan introducido el elemento fantástico en la literatura. En otro orden de cosas, al preguntarse por su arraigo en lo fantástico piensa que tal vez se deba a sus primeras impresiones de la niñez y al temor a lo desconocido, representado fundamentalmente por la muerte. Aunque todo el trato que tenemos con el más allá se limita a la desolación de la muerte, no perdemos la esperanza de encontrar una llave que, tras media vuelta, depare otros prodigios. [...]

Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad» (8).

Además, lo fantástico atrae al hombre por lo que supone de ruptura del orden cotidiano. Leemos en «El héroe de las mujeres»: «...el descubrimiento de una grieta en la imperturbable realidad a todos nos atrae» (9). La realidad también puede ser fantástica en los sueños, presentes en todas sus obras), o cuando se altera repentinamente una situación habitual: «De vez en cuando en la vida hay una visión momentánea de algo que quiebra el orden de la realidad» (10).

Dentro de la literatura fantástica, Bioy Casares considera que hay tres corrientes principales, ya no habla de argumentos: la que se suele denominar gótica, la utópica y construida lógicamente (11). No es necesario advertir que la primera es rechazada y que prefiere la tercera, aunque él mismo

(8) Martino, *ob. cit.*, p. 194 y p. 65.

(9) Bioy, *El héroe de las mujeres*, Madrid, Alfaguara, 1979, p. 148.

(10) Cross y Paolera, *ob. cit.*, p. 80.

(11) «...la de castillos, vampiros y cadáveres, que procura el terror, pero se conforma por lo general, con la fealdad; la de utopías, ilustre por el repertorio de autores, que se confunde con la precedente cuando recurre a la utilería del miedo, y la que se manifiesta en construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación filosófica [...]. Hay un agrado y probablemente alguna utilidad en establecer clasificaciones; la realidad, por fortuna, siempre las desborda». (Martino, *ob. cit.*, p. 66).

haya cultivado también la vertiente utópica o, mejor, anti-utópica. En otro lugar añade que la idea central para las historias fantásticas corresponde a dos tipos: «aquellos en que el hecho extraordinario requiere la intervención de máquinas o de operaciones quirúrgicas y aquellas en que el hecho supone una grieta en el orden de las cosas» (12), ambos tipos cultivados por Bioy desde el comienzo de su trayectoria literaria.

La narrativa fantástica de Bioy Casares tiende al «realismo fantástico», ya que los contextos suelen ser cotidianos y no existe una «atmósfera» que suponga de antemano la irrupción de lo inesperado; además, no aparece la sorpresa en la última línea, sino que opta por la anticipación: «De un modo gradual, sin revelaciones patéticas ni sobresaltos, penetré en esta pesadilla», dice el protagonista de «El otro laberinto». Su tratamiento de lo fantástico se caracteriza por el cuidado en los detalles, en la minuciosa presentación de las situaciones, todo lo que es necesario para que el relato sea verosímil: «El autor de literatura fantástica —dice— tiene que volver creíbles cosas muy extrañas. Para eso, debe poner orden en la exposición y tener una sabiduría capaz de orientar al lector, después desorientarlo y por fin llevarlo a la revelación final. Es la misma inverosimilitud de la literatura fantástica lo que exige ser muy racionales y astutos para usar los argumentos que van a hacer pasar los sofismas por verdades» (13).

En varias ocasiones insiste en que lo que hace a la ficción verosímil es la técnica, la trama, que logre enredar al lector, dándole pruebas verdaderas y falsas, proporcionando circunstancias aceptables. Un buen recurso es dar una serie de versiones sobre el mismo hecho, que se corrigen o incluso contradicen sobre lo oído o lo leído, para luego ofrecer la solución final. Otro procedimiento para que se produzca la ilusión referencial es la inclusión de la realidad cotidiana, así como las detalladas circunstancias espaciales y temporales.

También tienen especial importancia los personajes que, como se ha señalado repetidamente, son seres normales, corrientes, parecidos y familiares a los lectores. Dice Bioy: «Realmente me hace gracia que personas de pocas luces se vean enfrentadas con problemas tremendos y me parece que, en realidad, esos personajes sirven para enfatizar la magnitud de las dificultades. Son la elocuente imagen de todos nosotros» (14). Nuestro escritor se esfuerza en que sus personajes sean ellos mismos, no un trasunto suyo. De esta capacidad para tomar distancia de Bioy habla Julio Cortázar en su relato «Diario de un cuento»: al protagonista narrador le es imposi-

(12) *ibid.*, p. 195.

(13) *ibid.*, p. 67.

(14) *ibid.*, p. 81.

ble alejarse de sus personajes: «yo que hablo en mi nombre (error que no hubiera cometido nunca Bioy)» (15).

La trayectoria narrativa de Bioy suele dividirse, como señala Pedro Luis Barcia, en tres etapas: la primera, de 1929 a 1940; la segunda, de 1940 a 1954 y la tercera de esta fecha a la actualidad. A partir de *El sueño de los héroes* (1954) y el cuento «Homenaje a Francisco Almeyra», redactado en 1952, hay un cambio en la escritura, sobre todo en el estilo, que se hace más suelto, y empieza a cobrar mayor importancia una de las características de las últimas entregas: la oralidad, y por tanto, el aumento del diálogo. Por otra parte, las tramas son menos complicadas, escondiendo la complejidad estructural, lo que no significa que sean simples, sino más claras; buena muestra de ello es que la «transcripción» de documentos —tan abundante en las primeras obras— se va dejando de lado, siendo sustituida esta técnica por relatos de testigos de los hechos, o protagonistas, que se insertan más naturalmente y facilitan el tono oral. Podemos recordar que ya en 1942, Bioy señalaba que estos recursos no engañaban a nadie: «Otras convenciones —la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en una isla desierta— tal vez fueron un deliberado recurso para aumentar la verosimilitud; hoy sirven para que el lector sepa, inmediatamente, que está leyendo una novela y para que el autor introduzca el punto de vista en el relato» (16). Asimismo, se van atenuando los rasgos de carácter policial, dejando sólo el elemento fantástico.

También se advierte, ya desde *El gran serafín* (1967), y sobre todo desde la colección *El héroe de las mujeres* (1978), que ha cambiado la ambientación. Señala Mireya Camurati que «ya no se trata de islas inequívocas o de Hungrías revolucionarias. Ahora, la escena se ubica en una zona de la provincia de Buenos Aires, muy familiar, y bien conocida por el autor» (17).

Estos cambios son beneficiosos, en cuanto que hacen la narración más fluida, y no significan, como indica Rodríguez Monegal, que Bioy abandone la búsqueda que firma toda su obra: «la búsqueda de un conocimiento de la realidad. Inscrito en el cuerpo, o en el alma, de la mujer amada (texto real que se descifra con el deseo), o escrito sobre el papel, ese código de la realidad es el último término al que se dirige esa gnoseología de la ficción que el nombre de Adolfo Bioy Casares resume» (18). Aunque pertenezca a un cuento y no pueda tomarse como una declaración estética, encontra-

(15) Julio Cortázar, *Deshoras*, Madrid, Alfaguara, 1983, p. 144.

(16) Bioy Casares, «*El jardín de senderos...*», p. 57.

(17) M. Camurati, *ob. cit.*, p. 119.

(18) Emir Rodríguez Monegal, «La invención de Bioy Casares», *Plural*, vol. III, núm. 5 (15 de febrero de 1974), p. 60.

mos un párrafo en «El héroe de las mujeres» que refleja el cambio del que venimos hablando:

«...Aun a los narradores de relatos fantásticos les llega la hora de entender que la primera obligación del escritor consiste en conmemorar unos pocos sucesos, y más que nada, a las pocas personas que el destino mezcló definitivamente a su vida o siquiera a sus recuerdos. ¡Al diablo las Islas del Diablo, la alquimia sensorial, la máquina del tiempo y las máquinas prodigiosas! nos decimos, para volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido del sur de Buenos Aires» (19).

Las referencias son claras: las islas de *La invención de Morel* y *Plan de evasión*; la alteración de los sentidos que se produce en esta novela; las detenciones del tiempo y los saltos al pasado y al futuro de «El perjurio de la nieve», «El otro laberinto» o «El atajo», por citar los cuentos más conocidos; las máquinas de Morel o de «Los afanes».

En «El héroe de las mujeres» aparece también la burla de algunos temas fantásticos que son constantes en Bioy:

«Agravaba el cuadro, tan deplorable como conocido, el hecho de que Lartigue fuera un mocito de lo más nervioso, que siempre alardeaba de lecturas estrafalarias y aburría a la gente con explicaciones que ni él mismo entendía, sobre la relatividad de las cosas de este mundo, sobre el librito donde se decía que los sueños son en parte proféticos y se olvidan pronto (miren la novedad) y que por eso más vale anotarlos al despertar [...]. Peroraba también acerca de una dimensión suplementaria, en la que alguien, un fugitivo probablemente, se refugio una vez, para volver cuando pasó el peligro, igualito pero zurdo, y otros despropósitos semejantes» (20).

Temas iguales o parecidos son los tratados por Bioy, quien en muchas ocasiones hace referencia a que vuelve siempre sobre lo mismo: «Cuando me releo descubro, con bastante dolor, que yo también tengo mis temas. Unos pocos, a los que siempre vuelvo. Es como si uno creyera que se aventura por muchos caminos y muchos parajes, y en realidad traza un recorrido de caballo de noria» (21). Incluso algunos de sus frecuentes narradores escritores se lamentan de lo mismo, como el de «Los milagros no se recuperan», que dice estar cayendo «en la costumbre de repetir mis cuentos» (22).

Tanto en *Historias desafortadas* como en *Una muñeca rusa*, las dos últimas entregas de cuentos de Bioy, vamos a volver a encontrar temas que

(19) Bioy Casares, *El héroe de las mujeres*, p. 147.

(20) *ibid.*, pp. 149-150.

(21) Martino, *ob. cit.*, p. 76.

(22) «Los milagros no se recuperan», *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, 1980, p. 269.

nos son familiares. El que predomina es el que puede denominarse «pacto fáustico», unido al tema de la inmortalidad, que presenta diversas formas de búsqueda de la juventud, que suelen tener un tratamiento humorístico. También está presente el tema de la identidad y no podía faltar el viaje. Como es característico en Bioy, salvo pocas excepciones, todos ellos van unidos a una historia de amor —o lo que es lo mismo, de la soledad y de la imposibilidad de comunicación entre seres—, que llega a ser predominante en algunos relatos como «Trío», en los que no aparece el elemento fantástico. En la mayoría de ellos, hay un tratamiento irónico y sentimental, rasgos que si bien ya aparecen, aunque tímidamente en «El ídolo», de *La trama celeste*, cobran carta de naturaleza en *El gran serafín* y *El héroe de las mujeres*, hasta llegar al «desafuero» de sus últimas narraciones.

Como ha señalado Juana Martínez, en las últimas entregas de Bioy, los personajes adquieren un papel de máxima significación, son los dueños de la palabra —son personajes «habladores»— y, por lo tanto, constructores del texto (23). Desde temprano Bioy siente preferencia por el personaje narrador que cuenta su propia experiencia, pero también puede convertirse en un interlocutor comunicativo —a veces en demasía—, o aparecer como relator ante otros personajes, al reproducir la historia de terceros de la cual fue destinatario o testigo. Por ello, aunque existen excepciones, la persona preferida es la primera, que, además, es la voz predominante en la literatura fantástica. En algunos casos, como «Trío», las sucesivas historias toman la forma de caja china (24).

En las dos últimas entregas, como en otros textos, el viaje es el eje principal. Los personajes de Bioy pueden entrar en peligro o en contacto con lo fantástico cuando salen de su casa. En muchos casos se rememora la aventura sucedida en un viaje, porque, como dice un personaje de «El don supremo»: «los viajes, porque nos enriquecen de recuerdos, agrandan la vida». A Bioy, además, le gusta mostrar las situaciones cómicas de la presencia de argentinos en Europa, iniciada con cuentos como «Encrucijada» o «Confidencias de un lobo», y continuada en «Una muñeca rusa». Bioy insiste tanto en entrevistas como en los cuentos en la necesidad del viaje: «Dijo otro que los viajes nos deparan la revelación de que la vida es mientras tanto» (25), algo que además nos aleja de la muerte que supone la costum-

(23) Juana Martínez, «Conversadores viajeros y nostálgicos en los últimos cuentos de Bioy Casares», en Dónoan y otros, *Adolfo Bioy Casares. Premio «Miguel de Cervantes» 1990*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1991, p. 65-79.

(24) Bioy indica las bondades del uso de la primera persona: «La primera persona introduce un nuevo personaje, el relator, que puede ser más o menos histriónico y que permite ciertos juegos en la relación de la trama. El lector cree espontáneamente en la relación. Debo reconocer que hay situaciones en que la primera persona puede ser providencial». (En Cross y Paolera, *ob. cit.*, p. 71).

(25) Martino, *ob. cit.*, p. 176.

bre, abriéndonos a la magia del mundo: «como la vida fluye y no quiero morir sin entrever lo sobrenatural —dice el protagonista de «Un viaje o El mago inmortal»— concurre a lugares propicios y viajo. ¡En el viaje sucede todo!» (26).

Desde las primeras ficciones, como ya señaló Gallagher, la aventura puede ser voluntaria; otras veces, es impuesta a los personajes por circunstancias imprevistas. En este último caso, «se aduce a la *fantasía* para destacar la perplejidad de lo inesperado ante gente que no está preparada más que para las situaciones vulgares. En general, Bioy Casares impone sobre sus personajes una *aventura*, ya sea ésta plausible o fantástica, para revelar su cómica pequeñez» (27). El viaje puede estar motivado por cuestiones de salud, como ocurre en «Máscaras venecianas», «Bajo el agua», «Una muñeca rusa»; por motivos de trabajo, como en «Encuentro en Rauch», «Historia desafortada»; por puro placer, «El camino de las Indias», «Nuestro viaje (Diario)», «El cuarto sin ventanas». También puede existir el viaje imaginario: «El navegante vuelve a su patria», «El cuarto sin ventanas», «Un viaje inesperado». En estos viajes el personaje penetra por accidente en otra dimensión, regida por leyes distintas a las del mundo cotidiano; la mayoría de las veces es posible el regreso, pero hay casos en que no, como en «Historia desafortada» o «Plan para una fuga al Carmelo».

Excepto en «Encuentro en Rauch», en el resto de los cuentos de *Historias desafortadas* y *Una muñeca rusa*, no se insiste en las peripecias del viaje, sino en los lugares de destino. Fuera de su ciudad y de su casa, el viajero vive una situación de desapego hacia el nuevo espacio, que le lleva a replegarse sobre sí mismo, provocando en muchas ocasiones el desánimo y la soledad, porque, como advertía el protagonista de «El viaje o El mago inmortal», hay que viajar solo. Por esta razón, en algunas ocasiones, los personajes parecen encontrarse en su ciudad habitual (28).

En los cuentos que componen los libros que estamos considerando, hay una modificación con respecto a los anteriores: ahora no se produce la vuelta a la ciudad y la casa natales, como sucedía, por ejemplo, en «El otro laberinto» o en «De los reyes futuros», de *La trama celeste*. Este regreso suponía también una vuelta al pasado, al paraíso perdido, que no sólo se encontraba en un alto grado de deterioro, sino que, además, solía desembocar en el encuentro con lo fantástico. Ahora, nuestros protagonistas viajan a

(26) *El lado de la sombra*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 115.

(27) David. P. Gallagher, «The novels and short stories of Adolfo Bioy Casares», *Bulletin of Hispanic Studies*, LII, núm. 3 (july 1975), pp. 247-266. Existe traducción en *Adolfo Bioy Casares. Album*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 26.

(28) «Probablemente porque el viajero es pájaro que vuela con su jaula, al entrar en el almacén del Mar del Plata me creí en el almacén de vuelta de casa, en Buenos Aires», «La obra», *El lado de la sombra*, p. 55.

Aix-les-Bains, a Berlín, a Venecia, a Bagdad, o a Rauch y al lago Quillén, y es en estos lugares donde serán protagonistas, testigos o meros receptores de un hecho fantástico.

En prácticamente todos los casos, pueden volver a casa («Que miedo si algo lo agarra y uno se queda», dice el protagonista de «El lado de la sombra») (29); pero hay dos relatos en los que el protagonista vuelve solo, dejando a merced de circunstancias muy poco favorables a un amigo. En «El cuarto sin ventanas», el innominado protagonista deja en Berlín Este a Brescia, el italiano que le ha mostrado los límites del universo: «Después, al analizar mi conducta, llegué siempre a la misma conclusión: no tenía nada que reprocharme, porque no pude obrar de otro modo. Sin embargo, el recuerdo de esa tarde me trae un malestar bastante parecido al remordimiento» (30). En «El camino de Indias» el doctor Abreu, que ya había sido abandonado por su esposa, doña Salomé, en Zagreb, es abandonado a la policía de Bagdad por su compañero de viaje. De este modo, el discurso en alabanza del desaparecido doctor Francisco Abreu se convierte en una defensa de la actuación del narrador: «En cuanto a mí, en un arrebato de soberbia (lo que parece casi incompatible con mi índole) llegué a pensar que nadie debía juzgar mi lealtad a Francisco Abreu por lo que yo hice, o no hice, en Bagdad, sino por la pieza oratoria que había escrito en su defensa» (p. 146). En esta ocasión, como en tantas otras, se confunden vida y literatura, siendo la escritura el fin último. Otra vez estamos cerca de la utopía textual, estudiada por Jill Levine (31).

El cuento que cierra *Historias desaforadas*, «La rata o una llave para la conducta», tiene en común con los dos anteriores el hecho de una supuesta traición. El desenlace del cuento es ambiguo, pero una posibilidad —sostenida y después rechazada por la policía— es que Rugeroni haya asesinado a Melville para quedarse con su casa. A esta hipótesis contribuye la reiterada descripción del discípulo, que lo asimila con la rata —emblemática de la muerte—, como sucedía en «La sierva ajena», y el final: «Cuando entraron en el chalet y cerraron la puerta, oyeron un rumor inconfundible». Al contrario de lo que ocurre en buena parte de los cuentos, el profesor no sale nunca de su chalet de la costa y viaja con la imaginación: «Por ésta [la ventana], del frente, veo el mar y pienso en barcos y en viajes. Los viajes imaginarios son atractivos y están libres de molestias» (p. 172 y p. 160).

El viaje es el medio para que las criaturas de Adolfo Bioy Casares se muevan entre dos realidades. En el camino, en un hotel, en una casa en el

(29) *Ibid.*, p. 13.

(30) *Historias desaforadas*, Madrid, Alianza, 1988, p. 157. Todas las citas del libro remiten a esta edición.

(31) Suzanne J. Levine, *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982.

medio de la naturaleza, descubren esa «grieta en la imperturbable realidad», que supone la intrusión de lo fantástico en lo cotidiano. Hay que asomarse y regresar, pero, como hemos dicho, la vuelta —ya sea de un viaje físico o mental, como sucede en «El Nóumeno»— no siempre es posible.

Gabriela Scheines señala que en las ficciones de Bioy Casares «el viaje preludia el salto a la otra realidad que siempre se produce desde lo cerrado o circunscripto. Casas y caserones anacrónicos con respecto al entorno, islas o lugares aislados por las aguas, cuarteles y hospitales, trenes, barcos y aviones constituyen la escenografía desde donde el protagonista es catapultado a lo desconocido. Pese a su aparente variedad, estos lugares comparten la condición de circunscriptos, es decir, separados del entorno por un límite definido» (32). En los últimos relatos podemos observar que, con algunas leves modificaciones, se mantiene la tendencia. Bien es verdad que hace tiempo que desaparecieron las islas, pero la casa en las orillas del lago Quillén está aislada; la peripecia, rayana con lo absurdo, de «Una muñeca rusa» tiene también lugar en un lago, el Bourget; en «Máscaras venecianas», se insiste en el carácter acuático de la ciudad; en «Encuentro en Rauch» el perplejo protagonista y su misterioso acompañante están aislados en el coche en medio de una zona pantanosa. El periodista de «Historia desafortada» tiene que buscar refugio en medio de la nieve en la casa solitaria del profesor Haeckel, en los Alpes suizos, donde sin esperarlo, encontrará la muerte.

El espacio hacia el que se desplazan los protagonistas de nuestros relatos mantiene una relación de oposición con respecto al espacio primero. Como indica María Luisa Domínguez, el nuevo espacio puede trascender sus cualidades físicas para ser exclusivamente elemento signifiante de la diferente percepción del protagonista (33). En estos espacios, los personajes pueden sentirse perdidos, soñar despiertos, con lo que se acentúa la oposición de ordinario-extraordinario, que supone también la de lo seguro frente a lo posible. El cambio de espacio es necesario en la estructura para que pueda manifestarse el acontecimiento extraordinario; en muchas ocasiones se traduce como un movimiento no sólo espacial, sino hacia otra dimensión, a esos otros mundos de los que habla Bioy. El suceso inusitado tiene lugar en el frágil límite que separa lo real de lo imaginario.

«Máscaras venecianas» es un buen ejemplo de cómo funcionan los dos espacios. El protagonista, víctima de crisis de fiebre, decide ir a Europa: «Para afianzar mi restablecimiento pensé que debía salir de la rutina, rom-

(32) Gabriela Scheines, «Claves para leer a Adolfo Bioy Casares» *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 487 (enero 1991), p. 17.

(33) María Luisa Domínguez, «Del espacio americano al espacio europeo. La espacialidad fantástica en un relato de Adolfo Bioy Casares», *Anthropos*, núm. 127 (diciembre 1991), pp. 57-61.

per con el pasado. Quizá un viaje a Europa fuera la solución» (p. 27). Su primera impresión de Venecia es como un sueño: «por un instante me creí en un sueño. No, fue más extraño aún. Sabía que no soñaba, pero no encontraba explicación para lo que veía». «A su debido tiempo todo esto va a aclararse», me dije sin mayor convicción, porque seguía perplejo» (p. 29). La solución, en este caso, la encuentra pronto: están en carnaval. A su desorientada búsqueda de Daniela por la fría noche veneciana, le sigue la aparición de la enfermedad, que lo llena de sueños. El hecho se agrava al no saber dónde se encuentra: «Para que todo fuera angustiosamente incierto, no reconocí el cuarto en que me encontraba» (p. 37). La abundancia de sueños, el estado febril, el carnaval configuran un espacio donde es posible transgredir las normas de la experiencia cotidiana.

En «El navegante vuelve a su patria», de *Una muñeca rusa*, en un trayecto del metro de París, el protagonista, aparentemente un indio que trabaja en la embajada de su país, sueña que es un pobre «estudiante camboyano». El fin del sueño coincide con el final del trayecto; entonces descubrimos que el soñador es el camboyano. En este caso, no tenemos claramente dos espacios opuestos, aunque estén detrás el remoto lugar de origen y una ciudad inhóspita para el extranjero y extraña, sino que es en el medio de transporte donde se produce el salto a otra realidad. También en «Encuentro en Rauch», del mismo libro, el milagro operado por el «señor pasajero» tiene lugar en la carretera.

«Un viaje inesperado», de *Historias desafortunadas*, tiene un tono completamente distinto, es un cuento en clave de humor en el que se satiriza el patriotismo de un militar argentino. Ahora no van a viajar las personas, se desplaza el continente entero. Desde la nostalgia —«En la desventura nos queda el consuelo de hablar de tiempos mejores» (p. 119)—, el narrador recuerda cómo el coronel Rossi emprendió una particular cruzada radiofónica contra el extranjero que confunde la Argentina con un país tropical y «nos enjareta un color local rigurosamente latinoamericano» (p. 123). Pero en el mes de marzo comienza un calor insoportable, que no cesa, y comienzan a producirse pequeños movimientos de tierra. La razón del extraordinario calor es que poco a poco la masa continental se traslada hacia el norte, de modo que «finalmente dejaron a Usuahia más arriba del paralelo 25, al norte de donde estuvo antes el Chaco, y a Caracas más arriba del paralelo 50, a la altura de Quebec» (p. 124). En «El camino de Indias» hay una referencia a este cuento: los viajeros se enteran en Amsterdam de que «un seísmo había sacudido nuestro país [...]. El movimiento de tierras no produjo daños ni víctimas, así que lo [al embajador] tenía sin cuidado» (p. 131).

El «Plan para una fuga al Carmelo», que recuerda la «Utopía de un hombre que está cansado» de Borges, nos encontramos con una Argentina futura donde se ha logrado evitar la enfermedad, pero no la muerte. Es una

de las posibles argentinas del futuro (34). A las personas consideradas viejas las visita un médico y son conducidas a la muerte, argumento que nos remite a *Diario de la guerra del cerdo*. En el Uruguay han logrado evitarla, pero se ha convertido en un mundo de viejos. El viaje sin retorno es a un lugar conocido para los lectores, pero modificado por el tiempo. No es necesario que aparezcan máquinas del tiempo, ni otros recursos como el de «El otro laberinto», desde el comienzo de la narración vamos sospechando que el tiempo del cuento no es el nuestro. La supuesta utopía de un lugar en el que se han vencido las enfermedades, se convierte en una anti-utopía ya que no se permite la existencia de viejos. Este tipo de utopías heterogéneas, como las llama Foucault, contienen elementos de pesadilla y de ensueño, monstruos e ideales. La fuga no es muy esperanzadora: la meta un lugar sin muerte donde, lógicamente, la población es cada vez de más edad: «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 y, para nosotros, ellos son moribundos que no acaban de morir. En el Uruguay la proporción de viejos aumenta» (p. 12).

Este cuento entraría dentro del segundo tipo en su enumeración de las corrientes de la literatura fantástica, la utópica. Guarda, por tanto, relación con otros textos de este tipo como *La invención de Morel*, donde se consigue la inmortalidad a costa de la vida, pero como corresponde a esta última etapa de la escritura de Bioy se han eliminado las máquinas y los escenarios insulares.

Los últimos cuentos de Bioy Casares suponen un paso más en la evolución de su cuentística. Bioy sigue fiel a algunos principios sostenidos en los años cuarenta, como la importancia de la construcción de la historia, el desenlace atenuado, el contexto cotidiano, la explicación fantástica del hecho extraordinario, a la vez que avanza en los cambios iniciados sobre todo a partir de *El héroe de las mujeres*, donde la presencia de lo fantástico está más atenuada, con una mayor elaboración del personaje, la atención al lenguaje hablado, la intensificación de la ironía y el humor. Al mismo tiempo, se mantienen los mismos temas con variaciones, como hemos visto en el caso del viaje. En sus últimas entregas, el mundo de Bioy sigue siendo una «aventura mágica», y en él comprobamos una vez más, que «El mundo es inacabable, está hecho de infinitos mundos, a la manera de las muñecas rusas» (35).

(34) Dice Battilana en «El atajo»: «Varios mundos, varias Argentinas, varios futuros nos esperan: en uno y otro desembocaremos pronto», en *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, 1980, p. 287.

(35) *Guirnalda con amores*, en Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, ed. de Marcelo Pichon Rivière, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 675.