

Ficciones argentinas

Antología de lecturas críticas

Grupo de investigación
de literatura argentina de la UBA (comp.)

ana maría barrenechea

ricardo piglia

beatriz sarlo

david viñas

noé jitrík

carlos mastronardi

jaime rest

jorge rivera

alejandra pizarnik

sylvia molloy

enrique pezzoni

héctor schmucler

nicolás rosa

oscar masotta

juan jacobó bajarlia

augusto roa bastos

ángel rama

maría teresa gramuglio

macedonio fernández

jorge luis borges

roberto arlt

leopoldo marechal

adolfo bioy casares

silvina ocampo

julio cortázar

david viñas

antonio di benedetto

rodolfo walsh

manuel puig

juan José saer

Vitral

GRUPO
EDITORIAL
norma

Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40*

por Jorge B. Rivera

Los marcos culturales del arquetipismo

Durante la década de 1940 cristalizan en el plano literario los materiales culturales previsiblemente aportados por la revista *Sur*, fundada en 1931 por Victoria Ocampo. Es por estos años, precisamente, cuando se publica un conjunto de obras¹ en

* Jorge B. Rivera nació en Buenos Aires en 1935. Es crítico, profesor e investigador universitario.

En este artículo publicado originalmente en la antología de Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana*, 2 (Buenos Aires, Paidós, 1972), Jorge B. Rivera propone una lectura de una corriente de la narrativa argentina de la década de 1940 a partir de hipótesis que, por su propia formulación, conllevan una valoración. Según Rivera, esa narrativa tiene como premisa la negación de la realidad histórica y, por tanto, da origen a textos formalmente cerrados, en los que predominan temas y figuras situados en una especie de firmamento inaccesible y atemporal, como los arquetipos. Las operaciones críticas que realiza Rivera son, centralmente, la adscripción de esa corriente al grupo *Sur*; la construcción de la noción de lo arquetípico de manera heurística, sirviéndose de referencias a la antropología de Frazer y Lévy-Bruhl y a la psicología de Jung; la elección de Bioy como ejemplo paradigmático de escritor en el que el efecto de racionalidad que trasuntan las tramas está dado en realidad por la verosimilitud, como categoría esencialmente ficticia. Rivera sostiene que en *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *La trama celeste* se representan mundos cerrados que son el correlato de intereses de clase que se ven amenazados por el caos de la realidad. En este sentido, la literatura de Bioy, en sus inflexiones fantástica, policial y de ciencia-ficción, constituiría una respuesta aristocratizante, que privilegia el tiempo mítico y cíclico al devenir histórico, dialéctico y totalizador. "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40" es, sin duda, el texto crítico que más sistemáticamente construye el fantástico de *Sur* a esa línea interpretativa. P. W.

1 Podemos citar, sintéticamente, las siguientes: *La invención de Morel* (1940), *El perjurio de la nieve* (1944), *Plan de evasión* (1945) y *La trama celeste* (1948), de

que adquiere su mayor espesor ideológico y formal lo *arquetípico*, esto es, en un sentido amplio y no ortodoxo, la corriente que apela a temas y figuras situados fuera de lo histórico (arquetipos) y ofrecidos en una forma *cerrada*, construida en función de un cierto efecto ficticio que se vincula con las raíces lúdicas y míticas del hecho literario, y que algunos autores han asimilado a la llamada literatura fantástica.

En este trabajo procuraremos describir en sus líneas fundamentales, hasta no más allá de 1950, la naturaleza de ese proceso, indagando en la obra de uno de sus exponentes más característicos —Bioy Casares— aquellos elementos que permiten descubrir la íntima trama cultural e ideológica de lo arquetípico, su significado preciso como expresión de una zona de la inteligencia argentina y de su papel concreto en un momento particular de nuestro desarrollo histórico.

Para entender en toda su plenitud la configuración de esta línea arquetípica es necesario conectarla, entre otras, con una instancia cultural más amplia, que se verifica muy nítidamente en el contexto de las ciencias del hombre: nos referimos a la notable difusión y el arraigo de las teorías antropológicas de Frazer (*The Golden Bough*, ed. abrev. 1922) y de Lucien Lévy-Bruhl (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910; *La mentalité primitive*, 1922), con sus indagaciones acerca de la magia, el *principio de participación*, la *analogía* y el llamado comportamiento *pre-lógico*; teorías a las que deben sumarse las investigaciones sobre el *inconsciente colectivo* y los *arquetipos* desarrolladas por Jung, las anotaciones de D. H. Lawrence sobre la irracionalidad

Adolfo Bioy Casares, *La espada dormida* (1944) y *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou, *Las pruebas del caos* (1948), de Enrique Anderson Imbert, *Sombras suele vestir* (1946), de José Bianco, *Los que aman, odian* (1946) de Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Autobiografía de Irene* (1948), de Silvina Ocampo, *Más allá de los espejos* (1949), de Adolfo Pérez Zelaschi, etc. Damos por conocidas las obras de Borges correspondientes al período 1939-1950, así como sus trabajos en colaboración con Bioy Casares.

pánica de las fuerzas vitales y la perspectiva asumida por cierto sector de la crítica para la indagación de la literatura.²

Las líneas básicas de tales corrientes acogidas por la revista *Sur* permitirán advertir con suficiente claridad la naturaleza de sus relaciones con la corriente literaria que estudiamos:

a) En los *primitivos* predomina un tipo de mentalidad *pre-lógica* que obedece a la ley de participación y no se abstiene, como la mentalidad lógica —con relación a la cual es cualitativamente distinta—, de la contradicción. Esta mentalidad atribuye las causas mediatas a las potencias míticas y considera al tiempo y al espacio como *quanta* diversificados. El hombre primitivo vive una relación vital con la totalidad del universo sin reconocer separaciones entre las imágenes de los objetos y las emociones evocadas por ellos, al margen de los conceptos de universalidad, abstracción, causación y razón abstracta (Lévy-Bruhl).

b) Las operaciones de la magia simpatética se fundan en los principios de *semejanza* y *contaminación*. El fondo animista del hombre es el producto de la verificación de conexiones analógicas en el plano de la realidad (Frazer).

c) El inconsciente colectivo esta formado por la acumulación de residuos arcaicos supérstites, algunos de los cuales se remontan a los orígenes de la especie. Los *arquetipos* son categorías universales de intuición y estimación expresadas por formas simbólicas: la sombra, el *anima*, el *animus*, la madre y el padre arquetípicos, etcétera (Jung).

La influencia y el arraigo de estas ideas en el seno del sector liberal y exocéntrico de nuestra *intelligentzia* adquiere todo su espesor significativo si tenemos en cuenta que las mismas

² Dos síntesis muy útiles sobre la crítica arquetípica en Wallace W. Douglas: "The meaning of Myth in modern criticism", *Modern Philology*, L (4): 232-242, mayo 1953, y en Wilbur Scott, *Five approaches of literary criticism*, Nueva York, Collier Books, 1962, pp. 247-312.

constituyen la culminación de un largo proceso de crítica antirracionalista y si verificamos —en el preciso nivel de la obra literaria— su coincidencia con expresos intereses y contenidos de clase, en la medida en que ratifican en el plano narrativo la estructuración de un mundo *cerrado* como símbolo de un orden que se desea no contaminable por los avatares de la Historia. En función de estas ideas —o más precisamente en virtud del marco referencial que ellas ofrecen— podemos descubrir lo que tiene de ideología el discurso ficticio de la corriente arquetípica, a pesar de su aparente desarraigo de la instancia ideológica y de su fruición esteticista, pues admitir la dualidad *razón especulativa/imaginación mitopéica* supone aceptar correlativamente un distanciamiento que confina con la indefinibilidad de lo real (dentro de cuyos límites lo real sólo puede ser analógicamente transcrito por la “poesía” en virtud de la cualidad misteriosa que se confiere al mundo), y al mismo tiempo ratificar la imposibilidad de descodificar sus significados y convertirlo, deshistorizándolo, en enigmático y virtual.

Una segunda instancia cultural coincide con el arquetipismo antropológico y suministra a estos escritores un sugestivo y amplio campo, rápidamente instrumentalizado en función estético-narrativa: en este caso el contacto con las nuevas concepciones del universo físico expuestas por Einstein, Minkowsky, Fitzgerald, Eddington, etc., que opera como catalizador temático y se confunde muchas veces con la trama de lo arquetípico.³

³ Sabato y Cortázar son, tal vez, quienes han desarrollado con más claridad conceptual las líneas básicas del proceso, y quienes por lo mismo se perciben huellas casi textuales de influencia. Cf. *Uno y el universo* y *Heterodoxia*, del primero, y algunos artículos del segundo, en especial: “Notas sobre la novela contemporánea”, *Realidad*, III (8), marzo/abril 1948; “Irracionalismo y eficacia”, *Realidad*, VI (17-18), diciembre 1949; “Situación de la novela”, *Cuadernos Americanos*, IX (4), julio/agosto 1950; “Para una poética”, *La Torre*, II (7), julio/septiembre 1964. En el caso de Sabato resulta interesante su pasaje de la “clara ciudad de las torres” (la ciencia) hacia “un continente lleno de peligros, donde domina la conjetura” (la literatura arquetípica), que coincide sugestivamente con su ingreso a la revista *Sur* en 1940 y cuyo primer resultado fue *Uno y el universo*, especie de catálogo del culto argentino a la inteligencia europea que ponía en estilo sentencial lo que otros narraban en el plano ficticio.

Aproximación a Bioy Casares

La invención de Morel (1940) es el primer libro cronológicamente reconocido por Bioy Casares. Lo preceden seis obras repudiadas⁴ —“libros muy extravagantes”, los llama Borges— una de las cuales, *Luis Greve, muerto* (1937), contiene ingredientes prefiguradores de su obra posterior.

La invención de Morel, novela rápidamente oficializada por la crítica y por el Premio Municipal de 1941, agrupa los rasgos esenciales de la producción de Bioy Casares y en cierto modo provoca la adjudicación de influencias muy perceptibles: la ya canónica de H. G. Wells (*La isla del doctor Moreau*), corroborada por Borges en su prólogo a la primera edición y el resultado aparente de un deliberado propósito discipular de Bioy Casares, aunque nada tenga que ver con su obra el trasfondo de ciencia victoriana que confiere todo su sentido ideológico al libro de Wells. También, conjeturalmente, la menos proclamada influencia de *El castillo en los Cárpatos*, de Julio Verne (y por su conducta la del incógnito Robida). De ambas fuentes proceden el científico creador de *homunculi* y la utilización de recursos tecnológicos —que crean una sensación de sobrenaturalidad— para la reproducción de la figura humana.

La invención de Morel son las notas tomadas por un hombre que para evadir la persecución policial (ha cometido o se lo acusa de haber cometido un vago delito) se refugia en una isla perdida en el océano, en la que se levantan extrañas construcciones habitadas por turistas que parecen no reparar en su presencia y que cumplen, bajo las condiciones más inesperadas, todo un prescindente y despreocupado ritual de convencionalismos, intrigas y rutina social. El evadido se enamora de una de las estáticas figuras del lugar (Faustine), para descubrir al cabo —después de un alucinante peregrinaje que lo enfrenta con acontecimientos tan insólitos como la presencia de soles paralelos

⁴ Se trata de *Prólogo* (1929), *17 disparos contra lo porvenir* (1933), *Caos* (1934), *La nueva tormenta* (1935), *La estatua casera* (1936) y *Luis Greve, muerto* (1937).

o la aparente indiferencia de los visitantes— que sólo se trata de imágenes proyectadas por un complejo mecanismo inventado por Morel y regulado exteriormente por la acción de las mareas. En la vaga geografía de su isla el científico Morel ha conseguido erigir un módico paraíso circular, en el que se repiten, con la inmutable periodicidad de los ciclos naturales, las figuras y los gestos de un despreocupado grupo de turistas.

Antes de llegar a esta revelación, menos sorprendente que las sospechas y conjeturas que pueblan la imaginación del personaje, este ha debido verificar un angustioso periplo —minuciosamente descrito en su diario— que contribuye a crear el peculiar clima de *magia* y *suspense* que confiere todo su sabor a la narración.

Con esta breve novela Bioy Casares incorporaba a la literatura argentina una forma novedosa, menos cercana a lo fantástico, como veremos, que a los cánones de la ciencia-ficción, en cuyos límites resulta más sensato ubicarla.

En *La invención de Morel* se perciben dos grandes unidades configuradoras: a) las perplejas indagaciones del evadido frente a la sucesión de episodios triviales pero enigmáticos a los que asiste como testigo: seres que parecen ignorar su obvia presencia, diálogos y situaciones cíclicamente repetidas, máquinas de uso problemático, conductas insólitas, etc.; b) la develación del enigma mediante la exposición de Morel y la transcripción de sus papeles, que contienen una descripción de su turbador invento. Ambas unidades, a su vez, pueden ser codificadas sintéticamente como: a) descripción de una situación ambigua o sobrenatural (mundo “desconocido”); b) explicación racional o verosímil del fenómeno (mundo “conocido”); con lo cual la narración también se aproxima estructuralmente al tipo de la *novela gótica* y del relato policial clásico (cf. *El castillo de Otranto* o *El mastín de los Baskerville*), en las cuales una realidad alucinante y sobrenatural es desplazada por la introducción de una clave *racional* que deslinda la verdadera naturaleza del mundo fenoménico y reintroduce, destruyendo las instancias de lo ambiguo, ciertas categorías de verosimilitud.

Los elementos básicos de ambas unidades configuradoras tienen puntos de contacto muy evidentes con los principios generales de la poética que el mismo Bioy Casares ha expuesto en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*: 1) la primera unidad configuradora, por ejemplo, está estrechamente vinculada a la noción de atmósfera: en un ámbito creíble suceden acontecimientos increíbles o que pasan por tales, y para acentuar las notas de ambigüedad del relato el narrador formula hipótesis sucesivas que pueden implicar o dilucidar provisionalmente la naturaleza de los fenómenos a los que asiste: a) enfermedad por ingestión de raíces tóxicas, b) invisibilidad, c) seres de otra naturaleza, d) sueños, e) purgatorio o "viaje infernal"; 2) la segunda mitad, por el contrario, se vincula con la sorpresa o efecto final del desenlace, que se verifica mediante la explicación que proponen las notas de Morel y la posterior elección del solitario.

a) mundo "desconocido"	b) mundo "conocido"
misterio: fenómenos experimentados sensorialmente pero no descifrables en clave racional.	explicación: clave <i>racional</i> pero no verificable en el plano de la ciencia real.
reordenamiento "mágico" de la realidad ficticia: invisibilidad, sueños, viaje infernal, seres de otra naturaleza.	reordenamiento "científico" de la realidad ficticia: televisión, motores reguladores de las mareas, tecnología hipotética.
atmósfera	efecto

Se trata, por consiguiente, de un esquema de ficción sumamente simple, basado en el encadenamiento congruentemente secuencias y funciones dentro del par narrativo *atmósfera-efecto*.

Conviene señalar al pasar que en el nivel de la forma lingüística se percibe una continua tensión interna que nace del

uso de barrocas construcciones antitéticas, como un testimonio de la esencial dualidad que rige a este universo en el cual lo dado se nos presenta primero como misterio y luego como misterio revelado —nunca como totalidad dialéctica—, y a modo de reflejo, a la vez, de la estructura bi-membre que hemos señalado anteriormente:

“Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro” (15).

“El italiano quiso disuadirme; logré que me ayudara” (17).

“Las habitaciones son modernas, suntuosas, desagradables” (24).

“Le hablé con una voz mesurada y baja, con una composición que sugería obscenidades” (39).

“Hablaban correctamente francés; muy correctamente; casi como sudamericanos” (54).

El perjurio de la nieve, aparecido en 1944 y que nos interesa por la presentación iterativa del tema arquetípico del eterno-retorno, se plantea al lector como una sutil apología de la imposibilidad de comprender la realidad en sus apariencias o, mejor dicho, de la necesidad casi ritual de interpretarla en forma elusiva, mediante rodeos que dejen abiertos sus significados o se limiten a refrendarlos exteriormente en su multiplicidad esencial. Siguiendo una suerte de doctrina circular, de *enmarcamientos* que nos alejan del núcleo primordial de los acontecimientos vividos en la estancia de Vermehren, Bioy Casares, el narrador que firma con sus iniciales, y el narrador Juan Luis Villafañe nos confirman este carácter ambivalente, transitivo y en última instancia no-cognoscible de lo real. Pero esto, en primer lugar, como evidente recurso que procura brindar al lector cierta refinada ilusión de efecto final sumamente elaborado, de paradoja inteligentemente trazada para cuyo logro no cumplen un papel por cierto insignificante las alusiones a De Quincey, a Coleridge, a un “rey oculto del universo” cuyas decisivas acciones permanecen ocultas, a la detención arquetípica del tiempo, etcétera.

Plan de evasión (1945) retoma las líneas trazadas por *La invención de Morel* y ofrece al análisis la misma estructura bi-

membre: a) las reflexiones que merece a Enrique de Nevers la extraña conducta del gobernador Castel y sus sospechas acerca de una posible rebelión entre los presos; b) la *explicación* de los acontecimientos que suministra el propio Castel. En este caso la materia lineal e inmediatamente pegada al estrato de los acontecimientos que nos brindaba el diario del solitario de la isla es suplantada por planos narrativos más complejos e indirectos, que se conectan con los enmarcamientos de *El perjurio de la nieve*. 1) un narrador que organiza el material epistolar de Enrique de Nevers, protagonista de los raros episodios de la Isla del Diablo, y que los completa con alusiones a momentos anteriores y posteriores, 2) el narrador epistolar Enrique de Nevers, 3) los textos documentales del gobernador Castel, 4) la carta de Xavier Brissac que suministra indicios póstumos sobre el destino del héroe Nevers.

En la primera de las unidades configuradoras el conocimiento imperfecto de las experiencias desarrolladas por Castel sugiere a Nevers —un oscuro militar de provincias “desterrado” a las Guayanas por intrigas de familia— la existencia de *algo que no se parece a la realidad*. “Tal vez Castel —reflexiona— fuese una especie de doctor Moreau. Le costaba creer, sin embargo, que la realidad se pareciera a una novela fantástica.” Las revelaciones de Castel, la *explicación* que constituye el segundo miembro *configurador*, tiene la virtud de barrer el clima de superchería y suspicacia reflejado en la correspondencia de Nevers: Castel, inspirándose en la afirmación de William James de que el mundo se nos presenta como un indeterminado flujo que debe ser reagrupado utilitariamente por nuestra actividad mental, ha descubierto y desarrollado una técnica quirúrgica merced a la cual los penados de la Isla del Diablo *remodelan* el mundo y consiguen *liberarse* en un mundo de islas imaginarias. Lo extraño se resuelve de esta manera a expensas de la *racionalidad* ficticia que nos proponen las hipotéticas virtudes del descubrimiento de Castel.

La restante producción de Bioy Casares en los años cuarenta constituye una profundización y a la vez una diversificación de sus

propósitos arquetípicos. En esta línea se inscribe, por ejemplo, la casi totalidad de los relatos agrupados en *La trama celeste* (1948):

- 1) *En memoria de Paulina*: capacidad objetivante de imaginación.
- 2) *De los reyes del futuro*: mutantes.
- 3) *El ídolo*: supervivencia de ritos paganos, magia simpática.
- 4) *La trama celeste*: existencia de mundos paralelos.
- 5) *El otro laberinto*: negación de la causalidad, proyección hacia el pasado.
- 6) *El perjurio de la nieve*: detención del tiempo, eterno-retorno.

Interesa efectuar algunas breves acotaciones acerca de *La trama celeste* y *El otro laberinto*, pues en ambos se condensa de manera viva la concepción arquetípica y mítico-ritual de los *quanta* espacio y tiempo: las experiencias de los pares Servian-Morris y Horvath-Banyay (¿gemelos míticos?) son factibles porque existe —o es dada como existente— la posibilidad de realizar alabeos espaciales y temporales; emerge en ellas el tema arquetípico del viaje del héroe a un país que está situado más allá de una fuente (o de un espejo) o al que se accede mediante la realización de “pases”, tema que, junto con su equivalente de los viajes a través del tiempo, posee una larga tradición folklórica y letrada.⁵

Esta apelación recurrente a lo arquetípico se apoya, y proyecta a la vez, sobre un significativo fondo de presupuestos

5 Existen dos grandes conjuntos de hipótesis que se refieren a la interacción de lo folklórico y lo literario: a) *pasaje de los contenidos de la literatura escrita a la literatura oral*, cf. hipótesis de la literatura oral como *patrimonio degradado*, y de los bienes culturales transmitidos (Naumann y el neo-folklore), que se conectan con las teorías puramente literarias de Bedier, Wesselski, D'Ancona, Graf y Rua; b) *pasaje de los contenidos de la literatura oral a la literatura escrita*, cf. hipótesis de la *canonización* de géneros infraliterarios (Schklovsky y los formalistas rusos), de la *rebarbarización* (Lerner) y del desarrollo e integración de *formas simples* (Jolles).

culturales que ayudan a conocer la *ideología*. En *La trama celeste* los temas del pasaje o “warp” espacial y de los mundos paralelos se apoya sucesivamente en Blanqui (*L'Eternité par les Astres*) y en Demócrito (Cicerón: *Primeras académicas*, II, XVII),⁶ dentro de una característica tesitura que tiende a sobrevalorar el interés de las aporías y de las “fábulas eternas” —en la línea borgeana que enuncia el epílogo a *Otras inquisiciones*— y a demorarse en el placer intelectual que depara la enunciación o el uso ficticio de ciertas formulaciones filosóficas. En *El otro laberinto* el “warp” temporal suscribe la hipótesis de que “el tiempo sucesivo es una ilusión de los hombres y que vivimos en una eternidad donde todo es simultáneo”.⁷

Bioy Casares —como Borges— combina ideas de Schopenhauer, Berkeley y Nietzsche para elaborar complejos y artificiales mecanismos destinados al consumo de un sector superficialmente informado en materia de filosofía, aunque muy sensible para gustar la aporía o la paradoja “inteligentemente” formulada. Sus proyectos ficticios descansan entonces sobre las hipótesis arquetípicas de pasados ilusorios, de ramificaciones sofisticadas del tiempo y del espacio, de repeticiones cíclicas de conductas, etc., que tienden a una destrucción ilusoria —simbólicamente realizada— de las nociones de causalidad (vinculada a la práctica social humana) y de desarrollo histórico, con un matiz que revela la naturaleza ideológicamente conservadora de las propuestas implícitas en la trama narrativa: la inmortalidad de Morel y de sus

⁶ En la *Antología de la literatura fantástica* (1940) se recoge un fragmento de *Star Maker* (1937), de Olaf Stapledon, muy significativo: “En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos. Ya que en ese mundo había muchas criaturas y que cada una de ellas estaba continuamente ante muchas alternativas, las combinaciones de esos procesos eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba infinitamente en otros universos, y éstos, en otros a su vez”.

⁷ Adolfo Bioy Casares, “El otro laberinto”, en *La trama celeste*, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 141.

amigos, por ejemplo, no busca eternizar *exclusivamente* un presente absoluto; su ciclismo regulado por la naturaleza vuelve única, inmodificable, la dimensión del futuro, *asegura mágicamente que el futuro será igual que el pasado* (o tal vez, como fiel reflejo de las escatologías irracionalistas, que no *existirá futuro*).

Esta insistencia en destacar la inmodificabilidad del tiempo —la espacialización del *continuum* temporal— comporta la afirmación de que nada puede ser cambiado, y permite negar de paso la factibilidad de la praxis humana. France Ferrini ha observado que “el tiempo está estructurado dialécticamente por el acontecimiento y la irreversibilidad; es una dimensión dialéctica no sólo porque, contrariamente al espacio es imposible concebirlo en estado de quietud, sino también porque su progresión realiza una síntesis dialéctica que renace constantemente de sus tres dimensiones: presente, pasado y futuro”.⁸ Abolida esta dialéctica mediante la *congelación* del tiempo, se oscurece sensiblemente la posibilidad de comprender la Historia, la que se nos ofrece desrealizada y desestructurada en su duración; pero también se diluye la posibilidad de *hacer* la Historia como *proyecto humano*, se anula la acción humana sobre el futuro por mediación del azar, de la fatalidad o de la intervención de poderes y mediaciones excéntricas, apocalipsis, platos voladores, “dobles”, seres de otra o de otros planetas, mutantes, figuras que revienen del pasado, etcétera).

Se trata, en síntesis, de actuar sobre el presente a través de un bloqueo de lo porvenir, típico juego mitificador, desdialectizador y utopista que revela en el plano filosófico los concretos intereses de la clase. Parafraseando a Ferrini: la concepción utopística que rechaza la dialéctica de lo porvenir, también prescinde de ella en la crítica del presente, ya que al escindir el presente y futuro, como momentos de una totalidad, la dialéctica pierde en el terreno de la práctica toda posibilidad de acción.

⁸ Franco Ferrini, “Ideologie della fantascienza”, *Ideologie* (Roma), 3, pp. 9-53, 1968.

La narrativa de Bioy Casares —y de quienes como Peyrou, Anderson Imbert o Pérez Zelaschi siguieron las vías de lo arquetípico— es un fenómeno verdaderamente novedoso en el panorama de la literatura argentina, frente a la cual se nos presenta como una zona voluntaria y nítidamente alejada de las líneas tradicionales, esencialmente realistas y volcadas hacia lo histórico y aun lo predicativo, e inclusive porque el cotejo con los contados ejemplos de la literatura “fantástica” elaborados entre nosotros con anterioridad resulta sólo parcialmente revelador. Si en procura de un marco referencial más amplio pensamos a esta narrativa en el contexto de la literatura occidental contemporánea⁹ la veremos también como excéntrica a sus líneas más importantes y ligada, por el contrario, a vertientes menores tales como el relato fantástico, la novela policial y la ciencia-ficción, aunque enriquecida y exornada por el contacto con sus expositores más sofisticados y por un saber y un gusto literario cuidadosamente cultivados.¹⁰

La adscripción a tales modelos, por supuesto, opera según criterios categóricamente establecidos. En el terreno del relato policial se adhiere a la forma *cerrada*, autosuficiente y lúcida de la *novela-problema*, a las catálisis eruditas y refinadas que permiten ciertos personajes como Philo Vance, Nero Wolfe o Ellery Queen, con su amplio campo para la digresión inteligente y el

9 Por esos años aparecen *Trópico de Cáncer* (1935), de Henry Miller, *Trabajar cansa* (1936), de Cesare Pavese, *Tener y no tener* (1937), de Ernest Hemingway, *La náusea* (1938) de Jean-Paul Sartre, *Oscuridad a mediodía* (1940), de Arthur Koestler, *El extranjero* (1942), de Albert Camus, y *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann.

10 Es interesante destacar que Borges y Bioy Casares se convirtieron en activos promotores de esta literatura. A ellos se deben la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y las dos series de *Los mejores cuentos policiales* (1943 y 1956), muy similares a los trabajos antológicos inmediatamente anteriores de Dorothy Sayers, Montague Summers y John Hampden. Complementariamente cf. Borges, Jorge L., “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur*, 10, pp. 92-94, julio 1935; “Roger Caillois: Le roman policier”, *Sur*, 91, pp. 56-57, abril 1942, “Observación final”, *Sur*, 92, pp. 72-73, mayo 1942.

“rasgo de espíritu”; nunca a la forma *hard-boiled*, abierta, existencial y crítica de Hammett o de Chandler. En el territorio de la ciencia-ficción se apela a las ucronías al estilo Lovecraft o Stapledon, nunca a los *space-opera* que poblaban la imaginación popular y las páginas de los *pulps* americanos de la década del treinta.

Un juego sofisticado y escéptico, en síntesis, que asume las formas de la literatura y que hubiese arrancado a Juan de Mairena reflexiones tan agudas como las que le mereciera el barroco español; un juego con la literatura —hecho por hombres refinados y cultísimos— que concluye por esterilizar a su vehículo pero por sobre todo: un juego que debe ser descifrado como ideología encubierta y fechada.

“Misterio” y “explicación”

La invención de Morel y *Plan de evasión* son ejemplos característicos de misterio *explicado*, equiparables a lo que podemos entresacar de la más ortodoxa tradición anglosajona (cf. Radcliffe, Walpole y la línea de las *ghost stories*). En ambos casos el misterio termina por resolverse en cierta calidad de las cosas que nos propone su propia norma de racionalidad. En una literatura canónicamente “fantástica”, por el contrario, la explicación *racionalizadora* obraría más bien como factor perturbador y decepcionante, en tanto que en lo maravilloso feérico de los cuentos de hadas la naturaleza inverosímil de los acontecimientos haría innecesaria la presencia del elemento *racionalizador* (lo real-cotidiano y lo maravilloso ocupan una misma jerarquía y tienen un mismo grado de verdad a los fines narrativos). Es fácil advertir que una explicación que nos develase la auténtica sobrenaturalidad del amuleto o el mero azar del primer episodio trágico de *La pata de mono*, de W. W. Jacobs, sólo contribuiría a destruir la validez del *efecto* final, que se apoya en lo conjetural y en lo ambiguo típicamente “fantástico”.

Por regla general los autores de relatos “fantásticos” suelen instalarse en lo cotidiano, con frecuencia en una atmósfera trivialmente familiar y ordenada, para llevarnos insensiblemente

hacia los dominios del misterio y de lo *otro*. En el relato policial, por el contrario, se sigue el camino inverso, a partir de una instancia enigmática (muchas veces inverosímil, como en el caso típico del “cuarto cerrado”) que debe ser descifrada por el investigador. En la literatura de ciencia-ficción, por su parte, el desplazamiento se produce desde un plano de premisas conjeturales (la pluralidad de los mundos, por ejemplo) hacia otro plano igualmente conjetural (una guerra intergaláctica).

Dirección de las unidades configuradoras:

Literatura fantástica:	conocido	→	desconocido
Literatura policial:	desconocido	→	conocido
Ciencia-ficción:	desconocido	→	desconocido

Un dato importante para definir el carácter de estas obras y su sentido profundo, y al mismo tiempo la norma de *racionalidad* que nos propone su *explicación*, reside en el hecho de que sus premisas se resuelven en el interior mismo de la obra, como autosuficientes y a la vez autoverificadas, sin aparente dependencia del espesor de la realidad concreta. De ahí precisamente su desasimiento de lo histórico y su adscripción a una temática arquetípica en la que se manejan grandes “formas” universales y notorios modelos situados fuera de tiempo.

Lo “fantástico” supone la agresión y la colisión permanente con el mundo de lo real-cotidiano, con su mimesis en el plano ficticio, y de tal enfrentamiento surge la ambigua seducción que ejerce lo *otro*. Lo extraño nace, insistimos, por la oposición de lo *otro* con ese espesor de la realidad connotada que el autor nos entrega, y es más efectivo cuanto mayor sea el espesor de verosimilitud que en el primer momento, en el momento de lo *conocido*, se nos brinda.

En la ciencia-ficción y en lo arquetípico, verosimilitud e inverosimilitud aparecen neutralizados, como posibilidad puesta en el futuro o como absoluto intemporal. Por eso los relatos de Bioy Casares se ubican más cerca de esta última categoría genérica; son también fábulas tecnológicas cuya verosimilitud

está confiada a ciertos supuestos culturales arcaicos y modernos (los universos paralelos, los embudos cronosinclásticos, los efectos de la relatividad, las ideas de James sobre la conciencia, el eterno-retorno, etc.). La coherencia de la explicación —que en novelas como *La invención de Morel* o *Plan de evasión* se apoya sólo en una norma de racionalidad interna, ficticia y conjetural— está condicionada y revalidada precisamente por su adscripción a esos supuestos culturales, a la visión del mundo que ellos proponen y a la forma de práctica humana que supone tal visión.

El rigor de los hacedores

La crítica se ha especializado en sobrevalorar reiteradamente las cualidades de *rigor* que evidencian estos escritores en la construcción de sus relatos, con lo cual no hace más que afirmar casi tautológicamente uno de los rasgos genéricos de la literatura “fantástica” —dentro de cuyos cánones aparecen encuadrados— e indirectamente de toda producción ficticia elaborada con cierto conocimiento del oficio. Louis Vax ha señalado que las narraciones “fantásticas” más convincentes son aquellas que poseen, precisamente, cualidades de rigor en la composición y de sobriedad en la exposición,¹¹ lo que equivale, aproximadamente, a decir que son mejores las que están mejor *escritas*.

Este rasgo ha sido reiterada y notoriamente señalado en Bioy Casares, a quien se nos presenta como “típico artista intelectual... claro, preciso, cerebral en el rigor de sus argumentos”,¹² exaltado luego a oficiante de una “gnoseología con técnicas casi científicas, que recurre a especulaciones metafísicas y a cualquier dato de la realidad cotidiana y de lo imaginario”,¹³ etc. Tales observaciones —que también rubrica Anderson Imbert, para quien

11 Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, París, PUF, 1965, p. 243.

12 Ofelia Kovacci, *Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 10.

13 *Ibíd.*

las narraciones de Bioy Casares son “tan intelectuales que las ideas no toman la precaución de disimularse”—¹⁴ podrían acumularse a beneficio de inventario en un probable archivo apologético, si no coincidieran muy expresivamente con los supuestos teóricos y conceptuales de toda una vertiente literaria en la que se apoya de manera explícita el autor.

Bioy Casares toma posición ostensible en favor de una literatura *cerrada*, tectónica, que se propone ofrecernos la obra como un sintagma acabado y sólido, inviolable en la medida en que su masa de significados nace y muere en ella misma. Esta adscripción, definida con suma claridad por Borges en su prólogo a *La invención de Morel*—cuando señalaba que la novela de peripecias posee un “intrínseco rigor” que la distingue de la novela psicológica y realista, cuya libertad y apetencia de verosimilitud tienden a convertirla en “pleno desorden”—, fue retomada por Bioy Casares en su posdata de 1965 a la *Antología de la literatura fantástica*, en la que confirma su propia actitud militante de 1940 frente a la extrema libertad de la novela psicológica: “A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos”.

De esta toma de posición indudablemente firme emergen algunas características señaladas igualmente por Borges:

- a) elaboración de un objeto artificial que no se propone como transcripción de la realidad;
- b) estructuración de un argumento riguroso para evitar la “mera vaciedad sucesiva”;
- c) presentación de “prodigios” descifrables mediante “un solo postulado fantástico pero no sobrenatural”.

14 Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, FCE, 1957 (2ª ed.), p. 448.

La enumeración de tales rasgos nos aproxima, en suma, a la hipótesis de que esta literatura no es más que la prolongación de los supuestos metodológicos implícitos en cierta interpretación de la teoría del *efecto*, tal como fuera planteada, entre otros, por Poe; circunstancia que nos permite conjeturar que el rigor constructivo es menos un atributo excepcional que el resultado inevitable de una adscripción meticulosa, consciente y artesanal a los esquemas postulados de la literatura *cerrada*. No es, por otra parte, un rigor que toque a los estratos profundos de la obra, sino a la construcción de lo explícito, a los mecanismos que desarrollan los planos más superficiales de ella.

La literatura arquetípica, en todos sus campos, es ciertamente el terreno más propicio para amparar la ilusión de una máxima *racionalidad* constructiva, de un rigor que se afana sobre sí mismo y concluye por autodevorarse, así como lo histórico individual —y por consiguiente lo histórico colectivo— presente en la novela psicológica aporta un elemento esencialmente dialéctico y contingente cuya síntesis puede parecer equivocadamente *informe*, aunque sólo se denuncie en esta forma el carácter histórico —aterrador, por lo mismo, para la concepción arquetípica— de la realidad. Resulta de ello una paradójica inversión de términos en virtud de la cual los contenidos irracionalistas aparecen *racionalizados* (como las especulaciones del caballero Dupin constituyen una *racionalización* de la pavorosa actividad infrahumana desarrollada en la casa de la calle Morgue) y la tentativa de aprehender racionalmente la compleja trama de la realidad (presente en Dostoievski o en Proust) se nos presenta como multiplicidad informe y no tamizada. Sucede que el matiz de *racionalización* que parece implícito en la arquitectura literaria es confundido con la pura racionalidad y que un mayor sometimiento al logro del *efecto*, dentro de una concepción *cerrada* del sintagma narrativa, opera como otorgador o negador de *racionalidad*.

El rigor de la ficción, sin embargo, como lo ha demostrado Vax al desmontar los procedimientos analíticos de

Dupin,¹⁵ suele fundarse exclusivamente en la arbitrariedad, pues lo que en suma nos ofrece el relato policial es sólo la apariencia de un riguroso universo cartesiano, quizá cierto aire de “esencia racionalista y leibniziana” como quiere Sabato, bajo el cual circula fluidamente un sustituto de continuo lógico dispuesto *a priori* conforme la un esquema convencional y genérico. Toda una topología combinatoria está puesta al servicio del efecto final, que busca, de manera por cierto lúdica, deslumbrarnos. En su teoría del cuento Poe señaló como indispensable la concurrencia de la brevedad, la intensidad y el logro unitario —y por lo tanto totalizador— de cierto efecto. La rigurosa concurrencia de tales elementos bastaba, a su juicio, para determinar el nacimiento de ese organismo encapsulado y autosuficiente que es el cuento. Bioy Casares y Borges han recordado reiteradamente que las ficciones policiales requieren una construcción severa y que la unidad de acción es imprescindible.

Dentro del rígido esquema constructivo de la *novela-problema* el autor plantea simultáneamente todas las posibilidades emergentes, nos sumerge en un mundo en el que todos los personajes son culpables y todos los indicios materiales y psicológicos tienen idéntico valor. Llevando su rigor artesanal hasta las últimas consecuencias, Bioy Casares gusta de trabajar en sus ficciones con varios planos simultáneos o sucesivos, barajando a la vez alucinación, sobrenaturalidad y explicación, como hemos visto en *La invención de Morel*. En su caos aparente, por el contrario, la desdeñada novela psicológica o realista elige un plano *único*, tal vez por un principio de coherencia semántica tendiente a lograr una *unidad* de lo *múltiple*.

Roger Caillois, ligado intelectualmente al grupo de la revista *Sur*, observaba por aquel entonces que “en el momento en que la novela se emancipa de todas las reglas, la novela

15 Vax, *op. cit.*, pp. 94-99.

policial no encuentra leyes suficientemente severas y comienza a inventarse otras cada vez más estrictas. Su interés, su valor y hasta su originalidad crecen con las limitaciones que acepta y con las restricciones que se impone".¹⁶ Esta formulación elaborada por Caillois hacia 1940 describe *ab initio* la proficua veta de literatura policial que cultivarán desde entonces Bioy Casares, Borges, Peyrou, Pérez Zelaschi y otros, dentro de los lineamientos de la *novela-problema* y preferentemente según los cánones —inclusive estilísticos— de la escuela inglesa (Phillpots, Sayers, Chesterton) y de los exponentes más refinados de la escuela americana (Van Dine, Ellery Queen, Stout).

Comprobamos gradualmente una estrecha relación entre la ideología, la elección de lo arquetípico en el nivel temático y la elaboración de una literatura *cerrada*. La multiplicidad queda subrogada por un elenco reducido y estático, pues —como afirma Borges— “el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado”¹⁷ y esas “contadas invenciones pueden ser todo para todos”. La historia es entonces tematizada en series relativamente reducidas: la inmortalidad, el eterno-retorno, los universos paralelos, la capacidad objetivante de la imaginación, las premoniciones, los alabeos temporales, el poder evocador de los sueños, las supervivencias, etc., y cada acto —desconectado de la práctica humana, negado como aprehensión de un tiempo y un lugar real y como abierto prospectivamente hacia lo futuro— adquiere un valor infinito y una unicidad esencial en la cíclica repetición eterno-retornista:

“En tiempos de auge la conjetura de la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos),

¹⁶ Roger Caillois, *Sociología de la novela*, Buenos Aires, Sur, 1942.

¹⁷ Jorge L. Borges, “Epilogo” en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952, p. 223.

es la promesa de que ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos".¹⁸

El acto de creación ha estado preservado de lo contingente, y lo creado al cabo es una instancia mítico-ritual que preserva, a su vez, de ello. No es casual, entonces, la adscripción a una literatura *cerrada*, que se ve a sí misma como "un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada", en la que cada palabra es esencial, así como cada sintagma narrativo está "engarzado" y como son inmutables los arquetipos que el escritor "descubre" e instrumenta, ya que todo libro "es la traducción de un arquetipo oscuro" y todo escritor "es un lector, un compilador, un intérprete".¹⁹

La realidad "desrealizadora"

Apartándose —y oponiéndose, en cierta medida— a la permanente apelación referencial al contorno que caracteriza a la vertiente realista, los epígonos del arquetipismo optan por localizar sus relatos en una zona ambigua y generalmente exótica cuyo ejemplo característico son las "islas" de Bioy Casares. Esta preferencia revela muy elocuentemente la adscripción a ciertos previsibles modelos culturales y literarios: el carácter "insular" de las utopías, vinculado a un concepto etnocéntrico y arquetípico de la Creación de las *fundaciones*, los marcos exóticos en que se prodiga la novela filosófica y alegórica,²⁰ la obvia influencia de Stevenson, Conrad, Verne, Wells, etc. Una segunda instancia, que podríamos llamar de aproximación a lo referencial inmediato, resulta sutilmente reveladora de los

18 Jorge L. Borges, "El tiempo circular" en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 97.

19 Jorge L. Borges, "Nota preliminar" en Thomas Carlyle: *Sartor resartus*, Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 9.

20 No es aventurado también pensar en Diderot, el *Suplemento al viaje de Bougainville* y otras fuentes citadas por Geoffrey Atkinson en su *The extraordinary voyage in French Literature before 1700*, Nueva York, Columbia University Press, 1920.

supuestos ideológicos que fluctúan tras el prescindente y despojado rigor ficticio de la literatura arquetípica. Nos referimos a la introducción en el "mundo" del relato de aspectos y elementos que parecen provenir de la textura de la realidad concreta (ámbito geográfico, niveles de lenguaje, personajes), pero cuyo manejo nos descubre sin mayores esfuerzos una paradójica voluntad *desrealizadora*. El enrarecimiento del Buenos Aires entrevisto en *La trama celeste* (en el que sobrenadan los símbolos de una Cartago no extinguida) y la magia del pasado inmediato perceptible en *El sueño de los héroes*, son testimonios parciales de este proceso *desrealizador* en Bioy Casares. Muy curiosamente su aproximación a los marcos congelados de un Buenos Aires ya remoto en su inmediatez, a cierto tipo de lenguaje más alegórico que comunicativo, a unos personajes tan deliberadamente arquetípicos como los orilleros y compadritos de *El sueño de los héroes*, señalan para algunos críticos un progresivo acercamiento a la condición humana, una introducción de circunstancias y detalles de naturaleza realista, una ubicación en el espacio y en el tiempo, o —en términos menos elípticos y cuidadosos— los pródromos de un incipiente realismo. No se percibe en esta atribución la sospecha de que precisamente el estrato de los objetos representados a que nos remiten estas obras introduce en ellas (antes que los ingredientes de una auténtica ilusión referencial en el sentido clásicamente realista) una realidad *congelada* que no alude a zonas o conflictos verificables en el contacto en que se mueven autor y lector, sino a una instancia ya intemporal y arquetípica en la que se disuelve lo concreto, en la que pierde sentido la práctica humana.

La tenacidad evocativa y *desrealizadora* de las cosas se verifica en forma pugnaz en *El otro laberinto*, donde los objetos antiguos acumulados por el tío abuelo de Banyay (relojes, instrumentos de óptica, astronomía y tortura, autómatas, muñecos, porcelanas) tienen una capacidad contaminante tal que coadyuvan a la realización del alabeo temporal que transporta al siglo XVII a uno de los personajes. Esta propiedad de los objetos no es ajena, indudablemente, a las ideas expuestas por Lévy-Bruhl, a los

conceptos de pensamiento analógico y de “participación” difundidos por cierta antropología grata a la mentalidad y a los propósitos arquetípicos del autor. Si ubicamos correctamente estos objetos en el contexto del relato advertimos que no contribuyen a incrementar la ilusión referencial en un sentido realista—significar un rasgo del “mundo” aristocrático y decadente en el que se mueve Horvath— sino que se constituyen como datos culturales que en sí mismo estructuran la ideología arquetípica de la narración: ellos existen para tomar parte en el “warp” temporal. Su *realidad* es eminentemente *desrealizadora*.

Discurso científico y discurso ficticio

La invención de Morel y *Plan de evasión* nos aproximan activamente al problema de la presencia de discursos científicos—con todas las notas referenciales de univocidad y semantividad abierta que le son propias— en el contexto del discurso de ficción. El empleo de los informes escritos por los hombres de ciencia Morel y Castel, respectivamente, puede tomarse meramente como un recurso literario adoptado para explicar las cadenas de hechos sorprendentes que los narradores aproximan al lector mediante su diario y su correspondencia, y a los fines de un primer análisis esta funcionalidad del recurso es suficiente. En una segunda instancia podemos enriquecer tal perspectiva mediante la anotación de las reflexiones obvias, aunque sugerentes, que suscita la presencia de un discurso científico en un contexto narrativo.

Señalemos, para deslindar adecuadamente los campos, que el discurso científico deja de serlo aquí para convertirse llanamente en discurso ficticio. En este carácter tiene su propia *ipseidad* semántica, en tanto que el discurso científico necesita ser corroborado, confirmado o negado en su relación más amplia con el conjunto de los hechos y discursos científicos posibles en un período histórico de duración convencional. Los dichos de Morel considerados en el plano de ficción sólo dependen de tal *ipseidad* y de una coherencia interna a ella ligada, mientras que como discurso científico serían por lo menos dudosos.

Los apuntes de Morel son la puerta por la cual los contenidos de la ciencia penetran en el plano ficticio a título de significados de connotación, y es por ello que más que los contenidos reales de la ciencia —no es arbitraria, por cierto, la elección del hipotético invento moreliano— se introduce la categoría cultural que involucra. Dentro del contexto ficticio estas áreas marcan la delimitación de un campo conjeturalmente *racional*.²¹

En el discurso de ficción, cuyo modo de significar es designativo, no tiene importancia fundamental el grado de verdad de los acontecimientos designados. Las apreciaciones y prescripciones del discurso ficticio, como afirma Morris, aparecen en ese contexto como “elementos ficticios adicionales más bien que como características del modo dominante de significar de la obra en sí”.²²

En tanto que ficción, la verosimilitud o la probabilidad de lo significado no interesan de modo dominante y pueden ser superficialmente visadas por nuestra imaginación, como visamos la existencia de seres vegetales pensantes durante la lectura de un relato de ciencia-ficción. De ahí que la verdad del conjunto se apoye precisamente en la *falsedad* de las premisas y que su comportamiento pueda asimilarse al de los *condicionales contrafácticos* ($p > q$) de que nos habla la lógica, comportamiento en el cual el momento de la partícula conectiva señalaría como un corte el pasaje al “discurso científico” o a la *explicación*. De ahí también que resulte predominante la fruición estética, y que interese menos el rigor lógico que las posibilidades estéticas del *efecto*, como típico recurso ficticio de la obra *cerrada*. Borges utiliza la palabra “joya” para calificar la

21 El naturalismo pretendía introducir en el discurso de la ficción categorías de las ciencias naturales positivas, como el método experimental y las leyes de la herencia, convirtiendo al discurso de ficción en un discurso científico y no en su connotación.

22 Charles Morris, *Signo, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 147.

paradoja eleática de Aquiles y la tortuga,²³ o llama “hermoso juego” a la teoría de los conjuntos de Cantor,²⁴ manifiesta nítidamente su propia tendencia a “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso”.²⁵ En este sentido las ideas de William James explicitadas por Castel en su “discurso científico” de *Plan de evasión* funcionan también como condicionantes de un determinado *efecto ficticio*: la perspectiva “aterradora” de crear seres nuevos con la materia de los antiguos.

Ubiquemos ahora el problema en el plano de la ideología, para indagar el sentido último de esta elección de un nivel de discurso científico y de su inclusión en el contexto narrativo. Los propósitos autorales podrían responder a dos tendencias: a) el deseo de ratificar en el plano simbólico de la ficción las ilimitadas posibilidades de la ciencia de la realidad concreta (como *a priori* que no se apoya en datos discernibles, en tanto es sólo una forma del optimismo y del prejuicio científicista, o una petición más o menos ambigua de desarrollo ilimitado en cuyo proceso está ausente la dialéctica del cambio); b) una manera de deshistorizar en forma simbólica la univocidad del discurso científico, lograda mediante el pasaje a planos de *uso* distintos (de lo informativo a lo valorativo) y el transvasamiento de un sistema semánticamente abierto (el discurso científico) a un sistema semánticamente cerrado y autoverificadorio (el discurso ficticio, lo *poético*).

Hemos visto que estas historias operan como movilizadoras de grandes unidades arquetípicas y mítico-rituales (un tema arquetípico como las operaciones de pasajes a través de

23 Jorge L. Borges, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 113.

24 Jorge L. Borges, “La doctrina de los ciclos”, en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 79.

25 Jorge L. Borges, “Epílogo”, en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952, p. 233.

mundos paralelos, o bien operaciones sagradas ligadas al ritual de los arquetipos: detención del tiempo, ciclos del eterno-retorno, etc.) en proceso de desacralización por influencia de factores culturales como la ciencia laica y racionalista; pero que buscan, al mismo tiempo, situar a dicha instancia de racionalidad en las cercanías de la *fábula*, en tanto esta última se sitúa a su vez, en términos relativos de proximidad cultural, más cerca de lo mítico. No se trata, en el fondo, del propósito "iluminista" de instaurar una *racionalidad* de lo mítico, sino de reinstaurar, por el contrario, el imperio de lo mítico-ritual en pleno corazón del mundo científico, esto es, del mundo historizado y vuelto humano; de contaminar, en síntesis, a la racionalidad del pensamiento científico con la irracionalidad del pensamiento mítico, apoyándose para ello en la revalorización de las categorías de lo analógico, lo pre-lógico, etc., a través de una *poética* de la falsa ciencia y de la falsa filosofía.

En este proceso de desacralización, la instancia mítica (en tanto realidad mítica-sacra adscripta a la esfera de lo eterno e inmutable) es transitoriamente suplantada por una instancia que, como sucede con la ciencia, posee una mayor validez temporal, un crédito menos discutible en los sectores ilustrados y modernos a los que se dirige la obra. Pero si en el mundo mítico los arquetipos funcionaban como una realidad plenamente ordenada e integrada, que expresaba lo "eternamente real" sin ningún tipo de ambivalencia o ambigüedad, en el mundo histórico sucede que la ciencia (que asume el rol de lo profano desacralizador) supone una dialéctica, una secuencia de afirmaciones y negaciones que relativiza y transforma en contingente el orden de la realidad. La *fabulización* de lo científico, ya se trate de las ideas de William James o de la teoría de la relatividad de Einstein (esto es: la aproximación a lo mítico a través de mediaciones fabulatorias tramadas sobre hipótesis científicas), se convierte en una nueva forma de negar o encubrir esta condición contingente de lo histórico. Lo que se propone entonces es

la reubicación de una instancia activa y efectivamente dialéctica de la práctica humana, como es la ciencia, dentro de los marcos de lo eternamente inmutable; clara tentativa de mitificación, por otra parte, en tanto lo mítico aparece como instancia generadora de inmutabilidad.

Lo arquetípico cifra y encubre a la vez la *ideología* de una clase. Si desciframos el sentido profundo de estas construcciones de ficción, como hemos hecho muy parcialmente hasta aquí, advertiremos que en el fondo se trata de un proyecto irracionalista y conservador ofrecido exteriormente como juego con la literatura. La apelación a lo analógico, los artificios que relativizan causalidad y contradicción, la profundización en el comportamiento pre-lógico o en sus formas derivadas, las instancias mágicas, la idea del eterno-retorno, las aporías y las paradojas, los juegos con las geometrías no euclidianas y con los efectos de la relatividad, junto con todo el arsenal abrevado en Frazer, Lévy-Bruhl, Edington y otros, sirven, en el fondo, para evadirse de lo histórico y para situar a la literatura en una instancia escindida, inmutable y por lo tanto inaccesible a la práctica humana.

Una solución como la que ofrece *La invención de Morel* tiene poco o nada que ver con la ciencia (que es una forma de la práctica) y evidencia, en cambio, netos propósitos de raíz arquetípica y mítica que la acercan a las manipulaciones de la magia: conjurar el desarrollo del tiempo estancándolo en la repetición cíclica de un conjunto de acciones paradigmáticas, congelar lo histórico, evocar las "imágenes" de las personas, confiar este mecanismo eterno-retornista a los ciclos de la naturaleza. Por debajo de este juego artificioso e "intelectual", en apariencia inocuo, que el autor destina a lectores fácilmente impresionables —a los que deslumbra la sugerente riqueza estética de las aporías pero a los que desanimaría en pocos minutos una exposición científica y rigurosa del asunto—, fluye como una forma cifrada la ideología. Si agrupamos sus notas aisladas leeremos adecuadamente esta forma cifrada y advertiremos que ella implica y propone:

- a) un rechazo de lo contingente, en cuanto supone la modificación de una realidad que se quiere dada y eterna;
- b) una apelación al orden inmutable, ahistórico, atemporal;
- c) una forma de conjurar la posibilidad del futuro en cuanto puede significar una negación del presente de la clase;
- d) una reivindicación de su pasado, en tanto contiene los gérmenes y las etapas áureas del poder;
- e) una manera de paralizar la posibilidad de la acción humana sobre la realidad;
- f) la afirmación de fueros de una inteligencia apoyada en lo virtual, y una relativización, por esta vía, del conocimiento de la realidad.

Pero estas notas sólo adquirirán su mayor espesor significativo y toda su coherencia *ideológica* si las ubicamos en el trasfondo epocal que les corresponde, esto es, si las fechamos —no por un mero afán historicista— en el *marco* en que fueron concebidas y leídas, y que no es otro que la Argentina en proceso de cambio de los años 1940, precisamente el momento en que la élite se siente cuestionada por la inminencia de transformaciones que pueden llegar a deteriorar los fundamentos estructurales de sus exigencias y las bases de su poder. La búsqueda de la periferia del proceso (volcarse hacia modelos europeos que expresan idéntica inquietud, hacia el pasado más o menos espléndido en que se constituyó el poder, hacia las “grandes maneras”, hacia los tipos congelados de marginalidad), la aniquilación del futuro, la estagnación en un presente ahistórico y la confinación en el horizonte de los arquetipos, son otros tantos síntomas ideológicos —expresados en el terreno literario— del malestar que sacude a la clase en uno de sus momentos de crisis.