

Bioy Casares: neofantástico y deconstrucción

Emanuele Leonardi
(Università degli Studi di Palermo, Italia)

Abstract The complex dynamics of space and time present in some of the stories of Adolfo Bioy Casares have their roots in the interstitial that separates the genres of fantasy and neo-fantasy, and most of all in the suggestion of ontological ideas and doubts that characterise the latter. Deeply rooted in the unknown land of a reality that is full of doubts, the literature of Bioy Casares seeks to restore, through the multiple games of fiction, the perception and perceptions of a continuous changes that end with generating parallel worlds. The neo-fantastic passes the crucial limit of traditional fantasy, the stable and certain dichotomy between the real and the imaginary, and to do this it relies on the fragile foundations of a reality in full process of deconstruction. The centre of immateriality in which are born the sinuous spatio-temporal bifurcations that structure stories like “La Trama Celeste” of Bioy Casares or “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) of Jorge Luis Borges has its origins in an instability that is inscribed in the real. Therefore, when during a period of crisis the rules which govern a culture become shrouded in doubts and demonstrate their false transparency, the neo-fantastic can transform itself into a fundamental tool for describing the crucial nature of the destabilisation taking place: it converts itself into a mimetic process at the structural level.

Sumario 1 Bioy Casares y Borges: la ‘imaginación razonada’. – 2 Hiperficción y deconstrucción. – 3 Imaginación razonada: estrategias textuales de deconstrucción. – 4 Configuración de un antisistema espacio-temporal.

Keywords Bioy Casares. Deconstruction. Neo-fantastic. Postmodern.

En la compleja dicotomía entre lo real y lo imaginario, se sitúa un importante debate sobre el carácter mimético de la literatura fantástica. Existe una fila de estudiosos, entre otros Jakobson (2002) y Höfner (1980), para los cuales las infracciones del género fantástico respecto a un determinado sistema de códigos reguladores deben considerarse en el marco de una relación mimética entre texto y realidad. Estos estudiosos sostienen que sin una marcada oposición entre realidad y ficción, que procede de una preponderante mimesis textual, sería imposible que las transgresiones de lo fantástico resaltarán respecto a un determinado sistema. Como sostiene De Toro, de acuerdo con Lotman (1990):

Sin la oposición de lo inexplicable y de lo real no se puede definir el subtipo textual ‘fantástico’. La transgresión de leyes y normas en un mundo determinado (por ejemplo la transgresión de leyes de la verosimilitud) se considera como fantástica. La narración y el mundo de lo

fantástico poseen todos los criterios del mundo cotidiano-real, donde de pronto los personajes se ven confrontados con acontecimientos que van más allá de la experiencia de un mundo normal. (De Toro 2002, 136)

En línea con las consideraciones de De Toro, Todorov (1970) en su descripción de las características del fantástico tradicional, usa las observaciones de otros estudiosos como Castex («Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» 1968, 8) y Caillois («Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» 1965, 161) y define el género en base a la oscilación de incertidumbre que determina en el héroe y en el lector: «un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros» (Todorov 1970, 38). El punto de vista de Todorov supone un proceso de identificación entre lector y personaje, y una duda, una vacilación del sentido, determinada por la estructura del texto. En base a esos estudios, parece oportuno alejar las estructuras textuales de algunos cuentos de Bioy Casares y de Borges de una concepción tal del fantástico, para investigar, a través de sus mecanismos internos, la posibilidad de un nuevo género fantástico, con características de base totalmente distintas y un nivel de infracción mucho más alto en comparación con el fantástico tradicional.

La transgresión del género fantástico, llamada neofantástico, está profundamente vinculada a las dinámicas que tienen que ver con la relación entre subjetividad y el mundo, y a una indagación crítica sobre la naturaleza de nuestras percepciones, finalizada a la confutación de las nociones del 'yo', de la 'materia', del 'espacio' y del 'tiempo'.

En el trabajo de uno de los críticos que definieron el género fantástico, Finné (1980), se pueden vislumbrar los orígenes del neofantástico, de aquella transgresión del género originario basada en un profundo incremento de distancia entre lo real y lo imaginario. Finné llega a definir tres tipos de fantástico: 1) el fantástico tradicional, profundamente vinculado a la realidad, de carácter lúdico, sin ninguna finalidad, a parte del entretenimiento; 2) el fantástico totalmente falto de vínculos con lo real, que tiene que ser interpretado como «une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité»; 3) el neofantástico, en el cual se usa la estructura del fantástico para poner en discusión, analizar, difundir ideas (1980, 15).

El último tipo, el neofantástico, asume un valor gnoseológico y un empate epistemológico muy superior a los primeros dos tipos. Se trata de «un fantastique qui s'éloigne de la gratuité, pour qui le surnaturel n'est plus un but en soi mais un tremplin destiné a diffuser certaines idées» (15). Lejos de considerar antimimética la literatura fantástica, el estudioso tendrá que orientarse dentro de un sistema que, aunque mantiene su propia relación mimética con lo real, lo transgrede en al-

gunos de sus elementos y así insinúa la sombra de la incertidumbre, la vacilación del sentido propia del fantástico. El proceso de superación de la relación mimética, a través de una serie de estrategias textuales que ceban el pase de la mimesis a la simulación (Baudrillard 1981, 16-7) se remite a una concepción de la literatura totalmente autoreferencial. Por medio de este pase crucial desde el fantástico se llega al neofantástico.

Antes de adentrarnos en un análisis del cuento «La trama celeste» nos parece oportuno referirnos al prólogo de Borges a *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares y a la prefación escrita por Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica* (1940) recopilada en colaboración con Borges y Silvina Ocampo.

Los dos textos citados, ambos publicados en 1940, brindan, a través del extremo nivel metatextual que pertenece al género prólogo, una nueva concepción de la literatura y una comunión de finalidades que confluirán en las obras sucesivas de los dos autores; baste recordar *Ficciones* (1941) de Borges y *La invención de Morel* (1940) o «La trama celeste» (1948) de Bioy Casares.

1 Bioy Casares y Borges: la 'imaginación razonada'

En el prólogo a *La invención de Morel*, Borges utiliza determinados criterios narratológicos para analizar y definir la obra de Bioy Casares, y empieza catalogando dos opuestas categorías terminológicas. La primera, que Borges asocia a *La invención de Morel* está compuesta por expresiones como 'inventar', 'rigor', 'peripecia', 'artificio verbal', que estructuran un texto organizado por un orden intelectual, contrapuesto a una segunda categoría de términos como 'novela psicológica', 'informe', 'realista', 'vana precisión' y 'toque verosímil'.

La oposición que resulta parece poderse resumir en la dicotomía entre la concepción de una literatura autoreferencial e antimimética y la idea del texto literario como sistema mimético, referencial finalizado a generar aquel *effet de réel* que Macedonio tanto criticaba.

Borges, a las vanas precisiones de la novela realista, a sus lánguidas vaguedades, prefiere la novela de aventuras, que califica como un sistema que no sufre ninguna parte injustificada.

Por otra parte, la novela 'psicológica' quiere ser también novela 'realista': prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil. [...] La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. (Borges 2002, 25)

Además Borges efectúa una fundamental distinción entre sobrenatural y fantástico y describe el segundo como una arquitectura narrativa que sigue sus leyes de funcionamiento y transformación (inventar, rigor, peripecia) y que se configura como una construcción autoreferencial (artificial, orden intelectual, imaginación razonada). De esa manera Borges, y con él Bioy Casares, introduce una nueva definición del fantástico que se aleja de la oposición clásica entre real y sobrenatural, visto que el real va perdiendo lugar en favor de un nuevo referente: la 'imaginación razonada'.

Muchos términos adquieren en el prólogo de Borges, un valor nuevo. El orden interno al que se refiere ya no corresponde a un orden según las reglas de la mimesis; se trata más bien de una disposición de las varias partes del cuento organizadas según el nuevo criterio estético concebido en colaboración con Bioy Casares. Incluso términos como 'peripecia' y 'aventura' ya no hay que entenderlos en el sentido aristotélico-realista, sino más bien recodificarlos e interpretarlos como repeticiones, variaciones, deformaciones obradas por la imaginación razonada. Para comprobarlo, basta con analizar *La invención de Morel* o «La trama celeste», narraciones en las que, con el soporte de frágiles tramas de aventura, se ceban los mecanismos de la nueva concepción del fantástico.

También la prefación de Bioy Casares a la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) resulta fundamental para entender a fondo la pequeña revolución que los dos autores están elaborando en relación al fantástico tradicional. En ella Bioy Casares trata de preparar al lector a las dificultades, pero también a los gozos intelectuales que algunos cuentos de Borges, contenidos en la antología, podrán desencadenar en su mente.

Fantasías metafísicas [...]. Con *El acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que aúna el ensayo y la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (Borges, Ocampo y Bioy Casares 1977, 7)

Lejos de ser un simple ejercicio retórico, la prefación de Bioy Casares representa una toma de conciencia fundamental de la extraordinaria fuerza innovadora del 'cuento-ensayo' borgiano.

El recorrido estilístico abierto por la construcción de una obra narrativa que sigue leyes de funcionamiento y transformación típicas del ensayo y al mismo tiempo de la 'ficción', constituye en sí una etapa fundamental en la nueva concepción del cuento de Borges y Bioy Casares. En ella el despliegue erudito y la mistificación, el continuo juego a cargo de la ima-

ginación razonada, transforman el límite entre realidad y ficción en una nueva región del pensamiento que tendrá que ser analizada con nuevos instrumentos críticos.

Entre «los ejercicios de incesante inteligencia y la imaginación feliz de los lectores intelectuales estudiosos de filosofía» y las languideces, el «elemento humano y patético sentimental» (7), Bioy Casares marca una línea de separación, tal como Borges había hecho en el prólogo a *La invención de Morel*.

No obstante la falta del elemento humano en los cuentos de Borges no tiene que ser interpretada en dirección de una deshumanización del arte, sino más bien como una tentativa de liberación de una concepción mimética de la literatura, de una dependencia del sistema del cuento en relación al referente real.

Mientras Borges tomaba en consideración en el citado prólogo más la vertiente de la escritura, Bioy Casares se refiere también a las dinámicas de la recepción, y propone una reconfiguración de la relación entre autor y lector como consecuencia directa de una nueva concepción de la literatura: un nuevo género, el neofantástico, implica la creación de un nuevo lector que participa en el proceso de renovación en acto.

2 Hiperficción y deconstrucción

Lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, expertos de literatura se encontrarán con los escritores en la región inexplorada de un nuevo género, para promover una idea de literatura autoreferencial y reformar la relación entre escritura y lectura. Borges y Bioy Casares, según De Toro, determinaron una «deteritorialización del canon en las orillas de la literatura, produciendo un desierto para reterritorializarlo, esto es, habitarlo en forma nueva, produciendo su *patois*» (De Toro 2008, 281).

La autorreferencialidad que caracteriza la idea de literatura descrita por Borges y Bioy Casares determina, de acuerdo con lo que sostiene De Toro: «un 'oriente', un pliegue como espacios deteritorializados o no-espacios que son en definitiva un espacio virtual y simulado» (2002, 144).

Así Borges y Bioy Casares conciben estrategias poéticas que resultarán centrales en los años Cincuenta y Sesenta en el *nouveau roman*, impulsadas por el grupo «Tel Quel», y que se harán precursoras de una reconfiguración de las complejas dinámicas de lectura y escritura.

En uno de los más famosos cuentos de Borges, «Tlön, Uq̄bar, Orbis Tertius» (1941), en el cual los dos personajes de Borges y Bioy Casares, están involucrados en una apasionada búsqueda bibliográfica, siguiendo las huellas de un misterioso planeta imaginario, un concepto atrae la atención del estudioso:

Descubrimos (en alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. (Borges 2002, 431)

El peligro que esconde el espejo, la ilusión que genera, no hay que interpretarla, en el caso de Borges, de manera literal. Parece más oportuno hallar en tal visión de la experiencia especular el progresivo alejamiento de una concepción mimética de la literatura.

Todo signo, todo libro, es según Borges como un espejo que en su continuo reproducirse se va perdiendo en sus mismas profundidades. El sobreponerse de imágenes y máscaras parece borrar el signo originario, y lo sustituye en un incesante proceso degenerativo. Es el caso, por ejemplo, en *El libro de Arena* (1975), del término 'arena', que adquiere los rasgos de la *trace* (Derrida 1972) o de lo *scriptible* de marco barthiano (Barthes 1981, 254). En este sentido son clarificadoras las palabras de Foucault:

Hoy el espacio del lenguaje no está definido por la retórica, sino por la biblioteca: por el encabalgamiento hasta el infinito de los lenguajes fragmentarios, que sustituye la cadena doble de la retórica por la línea simple, continua, monótona de un lenguaje entregado a sí mismo, de un lenguaje que está consagrado a ser infinito porque ya no puede apoyarse sobre la palabra del infinito. Pero que encuentra en sí la posibilidad de desdoblarse, repetirse, de hacer nacer el sistema vertical de los espejos, de las imágenes de sí mismo, de las analogías. (1999, 292)

Este proceso de reflexión infinita del lenguaje deriva, si se mira a fondo, del grande maestro fabulador Macedonio Fernández: una concepción del lenguaje que parece tener origen preciso, localizable en la profunda desestabilización epistemológica descrita por Foucault en *Les mots et les choses* (1966), entre los siglos XVIII y XIX. Pero Borges parece hacer aún más extrema y radical la dispersión del pensamiento y del saber, la falta de un sujeto y de un centro definido. Él parece llegar a un idealismo total que se hace patente en la profunda fragmentación del pensamiento sistemático. Pero el discurso borgiano no procede en dirección de un nihilismo filosófico, sino que va dirigido hacia lo que Schulz-Buschhaus define «especulación poética» (Schulz-Buschhaus 1999, 96): o sea a utilizar estructuras gnósticas con finalidades semiótico-literarias.

Bioy Casares, en relación al infinito espejarse del lenguaje, parece adoptar una actitud aún más extrema que la de Borges. Bioy Casares considera los espejos, y la metáfora que custodian, como el lugar de la simulación, del mundo virtual, y no de la reproducción. O sea la experiencia especular

no tiene que ver, según Bioy Casares, con la mimesis o con la imitación, sino más bien constituye un aniquilamiento de lo que ya existe en favor de una nueva entidad, de un nuevo espacio. Bioy Casares trata de dar a través de la metáfora del espejo su propia idea de la obra de arte, del proceso creativo, visto que, en lugar de multiplicar y difundir, los espejos producen una hiperrealidad que diverge de la visión borgiana. En palabras del estudioso MacAdam:

Bioy Casares [...] creates a series of linked metaphors to describe the transformation of a man into an artist and finally, the artist into art. [...] It celebrates the death of a man who has achieved immortality, the ironic immortality of art which requires the death of a man. (2002, 310)

La atención de Bioy Casares hacia la vertiente de la recepción, para el proceso de recreación ínsito en la lectura, implica una transposición de la metafórica relacionada al acto creativo en el objeto libro y en el espacio previsto para la acción del lector. Un lector que tendrá que desatender su propio 'pacto de credulidad' y desenmascarar sin piedad los mecanismos de la ficción. Solo a través de un proceso tal de purificación, hasta el lector podrá emprender el viaje intelectual teorizado también por Macedonio Fernández: un viaje de lectura extenuante y tortuoso, una aventura del pensamiento que aspira a deconstruir el mismo pensamiento y la presunción de la existencia del individuo, hacia la liberación final, la superación de la muerte.

3 Imaginación razonada: estrategias textuales de deconstrucción

Las complejas dinámicas del espacio y del tiempo presentes en algunos cuentos de Bioy Casares tienen sus propias raíces en el intersticio que separa el fantástico¹ del neofantástico² y sobretodo en la sugestión de ideas y dudas ontológicas que caracteriza el segundo. Hundida en la tierra desconocida de un real que se agrieta de dudas, la literatura de Bioy Casares trata de representar, mediante los múltiples juegos de la ficción, la percepción, las percepciones de una continua mutación que termina por generar 'mundos paralelos' o, como con más agudeza y precisión los definía David Albert, «interpretación de los varios puntos de vista» (1986, 42).

1 Sobre el género fantástico, véase Caillois 1965, Castex 1968, Cersowsky 1983, Suvin 1979, Todorov 1970, Wörtche 1989.

2 Sobre el género neofantástico, véase Alazraki 1990, Williams 1976, Finné 1980.

El neofantástico transgrede el límite crucial del fantástico, la estable y segura dicotomía entre real e imaginario, y para hacerlo se sostiene sobre los frágiles cimientos de un real en pleno proceso de deconstrucción (Derrida 1972).

Mediante los postulados lógicos contruidos sobre el relativismo filosófico e psicológico de un pensamiento metafísico y teleológico, el neofantástico parece aventurarse en el temerario propósito, de marco borgiano, de insinuar que la ciencia, como el arte, la filosofía, la religión, son construcciones culturales profundamente impregnadas de ideología. Así cuando durante un periodo de crisis, los códigos que regulan una cultura se agrietan de dudas y revelan su falsa transparencia, el neofantástico puede transformarse en un instrumento fundamental para describir la desestabilización en acto: se convierte en un proceso mimético a nivel estructural. La racionalidad que lo atraviesa tiene una nueva electricidad. Las infinitas velocidades del pensamiento pueden juntarse en un discurso que no aspira a afirmar algo, a proponer posibles conclusiones, sino más bien a deconstruirse. Y el signo de esa deconstrucción es más fuerte cuanto más evidente es la estructura racional del discurso, que se impone entonces como reflexión sobre la naturaleza misma del lenguaje y sobre su ser inseparablemente vinculado a un determinado sistema de «códigos reguladores» (Foucault 2005,15).

Lo que asombra de la compleja espacio-temporalidad de cuentos de Bioy Casares como «La trama celeste» (1948) no es tanto la idea del proliferar de posibles universos paralelos, cuanto el estado de suspensión psíquica y metafísica en el que parecen moverse algunos de sus personajes. Suspensión que genera la razonable duda de si a Bioy Casares le interesan más las dinámicas de la percepción interior de los personajes que la enmarañada metafísica de las posibilidades.

Como el grande maestro fabulador Macedonio Fernández, Bioy Casares parece afrontar, a través de la creación literaria, un viaje en el interior del alma humana, en la percepción, o mejor en la combinatoria de las posibles percepciones, de universos «divergentes, convergentes y paralelos» (Borges 2002, 479).

El centro de inmaterialidad donde nacen las sinuosas bifurcaciones espacio-temporales que estructuran cuentos como «La trama celeste» de Bioy Casares o «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941) de Borges, tiene su origen en una inestabilidad inscrita en lo real, o en el *cosmo* para usar las palabras de Deleuze (1990, 126-36). Si el caos es el plano de inmanencia que no se puede pensar, que está dentro y afuera del pensamiento, entonces la subjetividad toma su propia inestabilidad, que la hace nómada y libre, de una soberanía de la inconstancia que es al mismo tiempo una admonición, una advertencia ínsita en toda mirada sobre el mundo que aspire a ser definitiva, como un imperativo categórico que impone considerar todo resultado del pensamiento como una aproximación: un pequeño paso en un sendero tortuoso que puede bifurcarse, ser engañoso o llevar

hacia el claro central de un laberinto, en el cual, el sabio, protegido por un pabellón, construye su recorrido de sabiduría. Y es ese sujeto mutable en continuo devenir, ese incesante eros creativo, lo que caracteriza la libertad de la filosofía, del pensamiento.

Lo que da sustancia al nuevo género teorizado por Borges y Bioy Casares son varias estrategias textuales que en acción conjunta contribuyen a generar la distancia asimétrica del texto en relación a su referente real, que denominamos, de acuerdo con Borges y De Toro, 'imaginación razonada'.

El análisis de «La trama celeste» (1948) de Bioy Casares, evidenciará las modalidades por medio de las cuales la 'imaginación razonada' ejercita su propósito deconstruccionista en favor de una concepción del texto literario como sistema de signos autorreferenciales. Las estrategias textuales que caracterizan este proceso son: 1) la presencia de reiteraciones, variaciones de diálogos o de situaciones presentadas que producen una proliferación rizomática en correspondencia con la idea de los 'mundos posibles'; 2) la concisión en relación a las informaciones sobre situaciones o personajes, que a menudo genera problemas interpretativos en el lector, que se encuentra en una aparente fragilidad sistémica, lo que es en realidad ya la primera pieza fundamental del neofantástico, que consiste en la falta de un eje central de la narración que pone en relación eventos pasados, presentes y futuros. La narración así es como si flotara en un eterno presente, dirigida cada vez por la percepción del narrador hacia otras temporalidades. El narrador termina por desarrollar de esa forma una función de *medium* semiótico; 3) la transtextualidad, como «trascendencia del texto de otros textos» (Genette 1997, 5), se manifiesta especialmente en fenómenos de intertextualidad y metatextualidad: baste con pensar en los autores citados en «La trama celeste» (Blanqui, Cicerone), o por Borges referidos a *La invención de Morel* (Stevenson, Wells, Kafka). Además en el cuento de Bioy Casares, sobretodo en las páginas finales, interviene un narrador-escriptor (a menudo en la obra de Bioy Casares y de Borges los dos escritores son personajes-narradores, comentaristas del mismo cuento), lo que implica una mirada continua de autoexploración hacia la obra y a través de mecanismos metaliterarios, el estímulo para el lector a fin de que desatienda su 'pacto de credulidad' y desenmascare sin piedad los mecanismos de la ficción.

4 Configuración de un antisistema espacio-temporal

En base a las estrategias textuales descritas, no puede asombrar que los criterios que definen el género fantástico no resulten adecuados a la descripción de la estructura y de los mecanismos de funcionamiento y transformación de los cuentos de Bioy Casares. Será entonces necesaria, como hemos sostenido hasta ahora, la definición de un nuevo género, denomi-

nado neofantástico, que tenga en cuenta los procedimientos estructurales que determinan, en «La trama celeste», la formación de una macrometáfora textual de la que procede una 'literatura de la percepción', basada en configuraciones rizomáticas y de simulación (Baudrillard 1971, 16-7).

La simulación define una literatura que, abandonado el referente real, tiene como punto de referencia solo la especulación intelectual, aquella 'imaginación razonada' que hace que se puedan definir las narraciones de Borges y Bioy Casares como filosóficas o metafísicas.

El neofantástico implica pues una concepción de la literatura que recrea el mundo, reflejo de un espejo, dentro de un sistema autorreferencial de signos. Se determina con ello su naturaleza virtual, su movimiento en un antisistema espacio-temporal trazado con ausencias y presencias fantasmales siempre en el borde de un abismo, en el límite entre percepción y sueño.

El nuevo género del neofantástico empieza a configurarse como superación completa de la separación ontológica entre original y copia, entre auténtico y artificial, entre verdadero y falso, hacia el concepto de simulacro teorizado por Baudrillard. El neofantástico hay que enmarcarlo en un contexto epistemológico posmoderno que implica un progresivo alejamiento del referente real y se mueve en dirección de una arquitectura textual determinada por los conceptos de simulación y deconstrucción; en el caso específico de «La trama celeste» de Bioy Casares y de «El jardín de senderos que se bifurcan» de Borges esas instancias del posmoderno configuran la espacio-temporalidad de universos paralelos y de la teoría de los mundos posibles.

En el prólogo a *La invención de Morel* (1940), Borges, en una síntesis de pensamiento y escritura, alumbra críticamente el cuento de Bioy Casares describiéndolo como sigue:

Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis August Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti:

I have been here before,
 But when or how I cannot tell:
 I know the grass beyond the door,
 The sweet keen smell,
 The sighing sound, the lights around the shore... (2002, 26)

Bioy Casares vuelve a tomar y desarrollar en muchos de sus cuentos el tema del 'tiempo cíclico'. San Agustín, Orígenes, Blanqui, Demócrito, Cicerón, Nietzsche, Pitágoras, son nombres recurrentes en sus obras, a menudo vinculadas a las pruebas que confutan o confirman la ciclicidad del tiempo y la idea del eterno retorno.

El tema de la infinita repetición de la historia está profundamente unido a la concepción de tiempos y espacios infinitos y a la teoría de los mundos

posibles. Detrás de algunas tramas urdidas por Bioy Casares y por Borges es posible descubrir indicios de *L'éternité par les astres* (1872) de Luis August Blanqui y de las reflexiones sobre el infinito presentes entre sus páginas.

Pascal a dit avec sa magnificence de langage: «L'univers est un cercle, dont le centre est partout et la circonférence nulle part». Quelle image plus saisissante de l'infini? Disons d'après lui, et en précisant encore: L'univers est une sphère dont le centre est partout et la surface nulle part. (Blanqui 1996, 15)

El paso citado lleva la memoria del estudioso a «La biblioteca de Babel» de Borges (1941): «Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es infinita» (2002, 479). No obstante, aunque innumerables, los elementos que componen el universo no son infinitos; de ahí la intuición de muchos pensadores de que el infinito sea el resultado de una compleja y eterna combinatoria que se repite.

Ces combinaisons, malgré leur multitude, ont un terme et, dès lors, doivent se répéter, pour atteindre à l'infini. La nature tire chacun de ses ouvrages à milliards d'exemplaires. Dans la texture des astres, la similitude et la répétition forment la règle, la dissemblance et la variété, l'exception. (Blanqui 1996, 111)

La «La biblioteca de Babel» di Borges refleja una concepción del infinito basada en la repetición y en la combinatoria:

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar – lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (2002, 471)

La idea de Blanqui es que los distintos mundos se diferencian entre sí, en virtud de innumerables posibilidades de combinaciones diversas, terminadas las cuales volverán a repetirse, eternamente. Pues, en el caso de la humanidad, a cada instante el hombre elige una entre todas las posibles

direcciones, como un punto a través del cual pasan infinitas rectas, y deja todas las demás a sus sombras sosias.

Une terre existe où l'homme suit la route dédaignée dans l'autre par le sosie. Son existence se dédouble, un globe pour chacune, puis se bifurque une seconde, une troisième fois, des milliers de fois. Il possède ainsi des sosies complets et des variantes innombrables de sosies, qui multiplient et représentent toujours sa personne, mais ne prennent que des lambeaux de sa destinée. Tout ce qu'on aurait pu être ici-bas, on l'est quelque part ailleurs. Outre son existence entière, de la naissance à la mort, que l'on vit sur une foule de terres, on en vit sur d'autres dix mille éditions différentes. (1996, 142)

Parece oportuno ahora dar un breve esquema de las ideas propuestas por Blanqui en *L'éternité par les astres*, de manera que se perciban a fondo los efectos de la intertextualidad presentes en «La trama celeste». En la obra de Blanqui desarrolla un rol fundamental el tema del infinito, cuyas configuraciones pueden ser resumidas como sigue: 1) espacio y tiempo son infinitos; 2) la materia, cuantitativamente inalterable, está compuesta por una serie de elementos simples, limitados e invariables. Esos podrán entonces formar una serie numerosísima de combinaciones cuya variedad será siempre finita; 3) toda combinación se repite infinitamente porque el espacio es infinito, como el tiempo; 4) nuestro sistema solar existe en miles de millones de ejemplares. En cada ejemplar existe una Tierra idéntica a la nuestra. Las únicas modificaciones posibles son obra del hombre, que, a través del libre albedrío, puede elegir entre diferentes opciones. La humanidad así pues no es la misma en cada Tierra-sosia. Cada tierra creará historias diferentes de diversas trayectorias evolutivas; 5) para las Tierras-sosias, para esas variantes de la humanidad, vale lo que se dijo para los elementos que componen la materia: su número es limitado, ya que los elementos a disposición son finitos, y los hombres de una tierra, como los sistemas estelares originales, están formados por un número finito de elementos; pero cada variante existe en miles de millones de ejemplares.

Las bifurcaciones temporales de Blanqui inspiraron seguramente también la creación borgiana de «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941). La concepción del universo de Ts'ui Pên, personaje clave del cuento, parece de hecho un eco no demasiado lejano de las teorizaciones presentes en *L'éternité par les astres*.

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer [...] no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos divergentes, convergentes

y paralelos. Esta trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca toda las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos: en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. (Borges 2002, 479)

Dentro del mecanismo de ficciones encajadas que caracteriza «El jardín de senderos que se bifurcan», detrás del velo de la primera ficción, representada por el cuento de espías, hay un cuento interno, cuyo suspense es lógico-metafísico y la ambientación es china. «El cambio de las relaciones entre narrador y narración constituye *per se* un procedimiento laberíntico de tipo formal que confunde los niveles de realidad del conjunto del relato» (Cuesta Abad 1995, 169). En el cuento externo hay algunos fragmentos anticipadores que gradualmente llevan la narración a la mayor complejidad de su centro. Sobre ese centro, cuento interno, y la investigación especulativa que contiene concentraremos nuestro análisis.

Cisne Tenebroso, traductor/lector, perverso falsificador de historias ajenas (o que se postulan como ajenas) son algunas de las definiciones que Borges se da a sí como «escritor». [...] Este *homo sapiens* es también, y muy particularmente, un *homo ludens* que se complace en saquear toda biblioteca. Y porque no puede hacer otra cosa que repetir (y porque es altamente consciente de ello), el narrador de las ficciones borgianas las presenta desde el comienzo como algo que le es ajeno. (Madrid 1997, 114)

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1941), el narrador Borges revela que, con Bioy Casares, está razonando sobre:

la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal. (2002, 431)

La novela a la que Borges hace alusión es sin duda *La invención de Morel*, donde es simple encontrar una gran cantidad de información, sin la cual el lector se encuentra desplazado en relación a personajes y situaciones de las que desconoce los antecedentes.

Además, una serie de repeticiones y de redundancias invalidan la linealidad y las relaciones causales internas al texto.

Resulta fundamental la alusión a los pocos lectores que serán capaces de descifrar los enigmas propuestos en la narración, que recuerda perfectamente la referencia de Bioy Casares, en la prefación a la *Antología de la literatura fantástica*, a los lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, especialistas en literatura y de imaginación feliz.

Fantasías metafísicas [...]. Con *El acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (Borges, Ocampo y Casares 1977, 7)

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1990). «¿Que es lo neofantástico?». *Mester*, 9, 21-33.
- Albert, David (1986). «How to Take a Photograph of Another Everett World». Greenberger, Daniel M. (ed.), *New Techniques and Ideas in Quantum Measurement Theory*. New York: Annals of the New York Academy of Sciences.
- Barthes, Roland (1981). *S/Z*. Torino: Einaudi.
- Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- Blanqui, Luis August (1996). *L'éternité par les astres*. Paris: Slatkine.
- Borges, Jorge Luis (2002). «Adolfo Bioy Casares. La invención de Morel». Frías, Carlos V. (ed.), *Obras completas*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina; Bioy Casares, Adolfo (1977). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa-Sudamericana.
- Caillois, Roger (1965). *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Castex, Pierre-Georges (1968). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.
- Cersowsky, Peter (1983). *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka, Kubin, Meyrink*. München: Wilhelm Fink.
- Cuesta Abad, José María (1995). *Ficciones de un crisis*. Madrid: Editorial Gredos.
- De Toro, Alfonso (2002). «Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en 'La invención de Morel' y 'Plan de evasión'. Hacia la literatura medial-virtual». De Toro, Alfonso; Regazzoni, Susanna; Ceballos, René (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid; Frankfurt am Main: Vervuet-Iberoamericana.
- De Toro, Alfonso (2008). *Borges infinito. Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: Olms.
- Deleuze, Gilles (1990). *La piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1972). *La dissémination*. Paris: Seuil.
- Finné, Jacques (1980). *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

- Foucault, Michel (1999). «El lenguaje al infinito». *Entre filosofía y literatura*, vol. 1. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (2005). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsesti*. Torino: Einaudi.
- Höfner, Eckhard (1980). *Literalität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- Jakobson, Roman (2002). «Sobre el realismo artístico». *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 71-84.
- Lotman, Jurij M. (1990). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- MacAdam, Alfredo J. (2002). «Narrativa y metáfora. Una lectura de 'La investigación de Morel'». Yates, D. *Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Madrid, Lelia (1987). *Cervantes y Borges. La inversión de los signos*. Madrid: Pliegos.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1999). «Borges und die Décadence. Über einige literarische und ideologische Motive der Erzählung 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius'». *Romanische Forschungen*, 96, 90-100.
- Suvin, Darko (1979). *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Williams, Robert Irwin (1976). *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*. Chicago: University of Illinois Press.
- Wörtche, Thomas (1989). *Phantastik und Unschlüssigkeit. Studien zur phantastischen Literatur*. Meitingen: Corian-Verlag Wimmer.

