

Dos versiones de un cuento fantástico por Adolfo Bioy Casares

Poco se sabe y menos se ha escrito acerca de la extensa obra literaria del argentino Adolfo Bioy Casares (1914), producida anteriormente al éxito de su ya clásica novela fantástica, *La invención de Morel* (1941). Esta lamentable escasez de información sobre los años formativos de un destacado narrador se debe a que el autor mismo ha repudiado aquellos escritos tempranos por ser frutos inmaduros de una desafortunada experimentación vanguardista¹. Pero el hecho es que, entre 1929 y 1937, Bioy Casares dio a la prensa seis libros publicados en tiradas únicas y muy limitadas. En la década que antecede a la segunda guerra mundial, período considerado por el autor como etapa de aprendizaje en su oficio de ficcionista, aparecieron cuatro colecciones de cuentos, una novela corta y otro librito que consiste en poemas, meditaciones líricas, y unos pocos ensayos y relatos².

Bioy Casares contaba apenas diecisiete años en 1931, cuando Jorge Luis Borges se convirtió en su amigo y mentor literario. Esa entrañable amistad y la fértil colaboración profesional que resultó de ella llevan ya más de medio siglo de vida. Cuando, en 1937, Bioy publicó *Luis Greve, muerto*, último libro aparecido antes de *La invención de Morel*, hacía seis años que el joven pretendiente a autor estaba bajo la tutela de Borges. En

¹ Véase, e.g., las opiniones negativas acerca de sus primeros esfuerzos literarios, que Bioy expresa en una entrevista con Robert Saladrigas: «Monólogo con Adolfo Bioy Casares», *Destino*, año XXXIV, núm. 1-832 (Barcelona, 11 de noviembre de 1972), pp. 48-49. Cf. la entrevista de Dambio Torres Fierro con el autor argentino, titulada «Las utopías pesimistas de Adolfo Bioy Casares», *Plural* [México], 4, núm. 55 (abril 1976), pp. 47-53.

² Las cuatro colecciones de cuentos son las siguientes: *Prólogo* (Buenos Aires, Biblos Editorial, 1929); *17 disparos contra lo porvenir* (Buenos Aires, Edit. Tor, 1933), publicado bajo el seudónimo, Martín Sacastrú; *Caos* (Buenos Aires, Viau y Zona Editores, 1934) y *Luis Greve, muerto* (Buenos Aires, Editorial Destiempo, 1937). *La estatua casera* (Buenos Aires, Ediciones «Jacaranda», 1936) es un extraño librito, de unas cincuenta páginas, que incluye poemas, diálogos imaginarios, meditaciones y ensayos de estilo poético, etc. El sexto libro es, que yo sepa, la única novela (más bien, novela corta) publicada por Bioy Casares durante este período temprano de su carrera literaria; está titulada *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno* (Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1935).

1937, Borges aún no había lanzado *Ficciones* (1944) ni *El Aleph* (1949), libros que luego harían época en la literatura fantástica. Sin embargo, en los dos años antes de *Luis Greve, muerto*, sí habían salido a la luz *Historia universal de la infamia* (1935) e *Historia de la eternidad* (1936), relatos y ensayos borgianos cuyos temas prefiguran la futura orientación hacia lo fantástico del autor. El discípulo también daba señas de semejante interés: al principio de otro de esos estrambóticos libros de su período juvenil, *La estatua casera* (1936), aparece un brevísimo ensayo titulado «Sobre la técnica de los cuentos fantásticos»³. Aunque de exiguo valor teórico y crítico, las vagas reflexiones de este escrito presagian uno que otro concepto sobre la ficción fantástica, que Bioy habría de formular más rigurosamente cuatro años después en su «Prólogo» a la conocida *Antología de la literatura fantástica* (1940), editada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, la esposa de éste último⁴. Por ejemplo, Bioy trata (algo inconclusamente) el papel de la explicación no del supuesto evento sobrenatural (o la falta de ésta) en el relato fantástico, tema que luego elaborará en el «Prólogo» aludido⁵. También en 1936 subraya la idea de que «los cuentos fantásticos sin explicación carecen de méritos...»⁶. Por otra parte, que el joven escritor fuera descubriendo, como su maestro Borges, que su verdadero talento se hallaba en el género fantástico, se confirma en la aparición de ciertos temas extraños e irreales plasmados en *Luis Greve, muerto*. A pesar de sus defectos evidentes, los veintidós cuentos reunidos en esta colección dan fe de la positiva influencia borgiana ejercida sobre Bioy. Esto se percibe en una más marcada conciencia de la estructura

³ ADOLFO BIOY CASARES, «Sobre la técnica de los cuentos fantásticos», en *La estatua casera* (Buenos Aires, Ediciones Jacaranda, 1936), pp. 11-14.

⁴ En la tercera sección de su «Prólogo», al describir «La antología que presentamos», Bioy Casares revela que la génesis del famoso tomo de selecciones de la literatura fantástica universal data de 1937, el mismo año de la publicación de *Luis Greve, muerto*: «Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro. Compusimos este libro.» *Antología de la literatura fantástica*, ed. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, 2.ª ed. (Buenos Aires, Sudamericana, 1965), p. 14. Es posible que, para aquella fecha (1937), Bioy Casares ya hubiera concebido también su futura novela, *La invención de Morel*, y que ya estuviera trabajando en ella. El interés del autor en la fotografía, fuertemente vinculada con el tema de la inmortalidad en *La invención...*, antecede con mucho su obra maestra. En efecto, tres de los cuentos de *Luis Greve, muerto*, incluyen una temática relacionada con la fotografía. El tema aparece también en colecciones de cuentos más tempranos. Véase, al respecto, el trabajo «Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel*, por Adolfo Bioy Casares», incluido en mi libro, *Essays on Argentine Narrators* (Valencia-Chapel Hill, N. C.: Albatros ediciones Hispanófila, 1982), p. 51, nota 8.

⁵ Véase, e.g., su clasificación de los cuentos fantásticos según la explicación proporcionada por el narrador. «Prólogo» de la *Antología de la literatura fantástica*, ed. cit., p. 13.

⁶ Bioy Casares, «Sobre la técnica de los cuentos fantásticos», en *La estatua casera*, p. 12.

narrativa y, especialmente, en una calidad estilística levemente mejorada.

Bioy Casares nunca permitiría la reedición de ninguna de esas seis ya oscuras e inaccesibles primicias literarias y, en general (hay que reconocerlo sin ambages), merecen el olvido al que las ha relegado su creador. Sin embargo, entre las numerosas narraciones compuestas durante aquel período, hay algunas no completamente desprovistas de interés ni de valor artístico. La prueba de tal afirmación se patentiza en el hecho de que, muchos años después, el autor juzgó conveniente la refundición de un par de esos cuentos que volvió a presentar al público lector, bajo títulos nuevos, en dos colecciones muy separadas en el tiempo. Ambos relatos se incluyeron, originalmente, en *Luis Greve, muerto*, y llevan los títulos «Luis Greve, muerto» y «Cómo perdí la vista». En un estudio previo he tratado las dos versiones de éste⁷. El énfasis de este trabajo se halla en un análisis y comparación de las variantes de aquél.

Tres décadas después de la publicación de *Luis Greve, muerto*, Bioy Casares revisó completamente la narración que había dado título al ya lejano libro de su juventud; la tituló «Los milagros no se recuperan», y la incluyó en la colección *El gran serafín* (1967)⁸. «Luis Greve, muerto» (me refiero ahora al relato) y «Los milagros no se recuperan» son dos versiones de lo que viene a ser, esencialmente, el mismo cuento. Poseen en común un argumento básico, un personaje principal similar, un mismo escenario en que se narra la historia, y una situación ficticia desarrollada con ciertos motivos; pero, sobre todo, comparten un tema fantástico central, el del muerto que vuelve a la vida y que es visto por un querido amigo. Sin embargo, aquí acaban las semejanzas. Como se verá, el tratamiento artístico de estos elementos es muy distinto en las dos variantes. Trataré por separado cada versión, pero como la refundición exhibe una forma más innovadora y trabajada, concentraré la atención en ésta. Resumo y comento más brevemente la acción de la obrita primera, ya que contiene el embrión del futuro desenvolvimiento. Me interesan principalmente

⁷ Véase «The Motifs of the Homunculus and the Shrinking Man in Two Versions of a Short Story by Adolfo Bioy Casares», incluido en mi *Essays on Argentine Narrators* (cit. en nota 4), pp. 105-158. La versión revisada de «Cómo perdí la vista» apareció con el título «La sierva ajena» en *Historia prodigiosa* (México: Gráfica Panamericana, S. de R. L., 1956), pp. 101-147. En la 2.ª ed. de *Historia prodigiosa* (Buenos Aires, Emecé, 1961), el autor añadió un sexto cuento («De los dos lados») a los cinco originales.

⁸ «Los milagros no se recuperan» es el sexto de los diez relatos incluidos en *El gran serafín* (Buenos Aires, Emecé, 1967), pp. 121-136. Norman Thomas di Giovanni ha traducido al inglés este cuento, con el título «Miracles Cannot Be Recovered.» Véase BARBARA HOWES (ed.), *The Eye of the Heart. Short Stories from Latin America* (Indianapolis/New York, The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1973), pp. 278-88.

el tema y la estructura narrativa de los dos textos, pero se comentará, también brevemente, algún rasgo estilístico.

En «Luis Greve, muerto», un 'yo' anónimo recuerda con nostalgia su adolescencia en el Colegio Nacional de Buenos Aires, a sus buenos amigos de aquella época, Luis Greve y una pareja llamada Francisco y Adela (hermanos o, posiblemente, novios), y evoca el espíritu de camaradería que los había unido. Luis Greve, «el más viejo de la clase, docto en la resistencia al colegio, en el *bowling* y las narraciones de más allá de la cortina rosada»⁹, era siempre el líder en hacer novillos, en fumar, en andar de parranda, en tocar guitarras y cantar, y en todas las otras aventuras de la juventud. Ahora han pasado varios años, y los amigos casi nunca se ven; en el intervalo, la muerte se ha llevado a Luis Greve, admirado y querido condiscípulo intensamente echado de menos por el narrador. Como dice siempre éste: «Al pensar en Luis Greve no puedo creer que se haya muerto» (p. 11). El 'yo' sabe que Francisco y Adela, residentes ahora de Mar del Plata, lo consideran ingrato por sus reiteradas postergaciones de visitas prometidas. Roído de remordimiento, el narrador acepta una invitación de la pareja y acude una noche a Constitución (estación de ferrocarriles) a tomar el tren de las diez y quince. Aunque faltan cuarenta minutos para la salida del convoy, le pone nervioso el servicio lento del restaurante. Observa al mozo muy ocupado con un banquete de políticos, porque son «días siguientes a elecciones» (p. 11), y muchos fiscales y delegados ya parten de la capital. De repente se fija en un individuo que está de espaldas, de pie, rodeado de políticos y hablando con éstos. Lo raro es un gesto del hombre: «hacia girar la cadena del llavero alrededor del índice, en una postura que [yo] le conocía a Greve» (p. 13). Ya se acercan las diez y cuarto, el mozo no le trae la cuenta, y el narrador hace inútiles esfuerzos por ver la cara del desconocido. Luego ocurre el suceso fantástico: «El hombre que jugaba con la cadena del llavero se dio vuelta. Era Luis Greve. Hice el ademán de levantarme para ir a abrazarlo. Me miró y movió negativamente la cabeza. Comprendí que no quería hablarme delante de esas personas, tal vez por temor de que yo les descubriera lo sucedido» (p. 13). Atolondrado, el 'yo' se distrae unos momentos con los últimos trámites de su viaje y pierde de vista a Greve en la muchedumbre. Se deshace por hallarlo de nuevo y llamarle la atención, pero pasan inexorablemente los pocos minutos que quedan. En medio de la creciente urgencia, el narrador se debate entre el temor de perder el tren (de-

⁹ *Luis Greve, muerto* (Buenos Aires, Editorial Destiempo, 1937), p. 9. Cito siempre por esta (primera y única) edición; las demás referencias a páginas van entre paréntesis en el texto del trabajo.

fraudando a sus amigos una vez más) y el impulso natural de ir a hablarle al «muerto» Luis Greve, quien está de nuevo opacado por los políticos. Por fin, el 'yo' se decide, corre y sube al tren que sale de la estación.

El tiempo retrospectivo de «Luis Greve, muerto» abarca varios años (quizá una década), pero la escena principal está enmarcada por los cuarenta minutos de espera ansiosa del narrador-protagonista y por el espacio que está restringido a la estación de trenes. Además se trata de una brevísima narración líneal de seis páginas, de alcance muy limitado y de solamente cuatro personajes, dos de los cuales ni siquiera se ven. La acción concentrada está delimitada por un solo suceso, lo cual contribuye a esa unidad de impresión (o de efecto) establecida por Edgar Allan Poe como el sello distintivo del cuento como género. Olga Scherer-Virski clasifica este tipo de relato tradicional como «cuento de acción» o «de trama», en el que el argumento constituye el principio estructural predominante al que queda subordinado todo otro elemento (personajes, ambiente, etcétera.)¹⁰. Según este crítico, tal clase de narración está caracterizada por una acción breve y enfática, y su desenlace preconcebido consiste en una *pointe*, que se define como «point or punch line» (broche de oro), el tipo de resolución más aguda y fuerte. La *pointe* suele ser algo abrupto, irónico o sorpresivo (algún dicho, un incidente inesperado, etc.) que crea ese solo efecto único, postulado por Edgar Allan Poe, al que tiende toda la narrativa¹¹. Es interesante notar que, entre las subcategorías de los cuentos de trama planteadas por Scherer-Virski, se incluyen tramas construidas a base de una equivocación, las cuales producen sus efectos más impresionantes cuando están empleadas en combinación con elementos fantásticos o sobrenaturales¹². Con respecto a éstos, observamos que «Luis

¹⁰ Véase OLGA SCHERER-VIRSKI, *The Modern Polish Short Story* (The Hague, Mouton, 1955), p. 34. La primera parte de este libro, titulada «A General Theory of the Short Story» es una fina introducción general al cuento como género literario autónomo. Consiste en dos breves capítulos: I) «Description of the Genre» (pp. 3-26); II) «Types of Short Stories» (pp. 27-39). Lo demás del libro está dedicado a un estudio del cuento en Polonia.

¹¹ SCHERER-VIRSKI, pp. 5 y 22-23. «The sharpest kind of dénouement is the so-called *pointe*. It is contained within a brief (the briefest possible) segment of the short story near the end: either narration, description, or (quite frequently) dialogue. Very often it consists of only one sentence which unravels the plot and throws its color shades on everything that has built it up.»

¹² SCHERER-VIRSKI, p. 36. Respecto a la noción de la subordinación de los otros elementos ficticios a la intriga en los «cuentos de acción», será iluminador recordar aquí la preocupación de Borges y Bioy Casares por el descuido en la construcción de los argumentos que percibían en la narrativa (especialmente la psicológica) de las décadas de entre las dos guerras mundiales. En su «Postdata» a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, al referirse a aquellos años, escribió Bioy Casares: «Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. De este olvido surgen monstruos, novelas cuyo plan secreto consistía en un prolijo registro de tipos, leyendas, objetos,

Greve, muerto» reúne cuatro atributos fundamentales en la mejor literatura fantástica: 1) la elaboración de un contexto realista y verosímil; 2) la irrupción en éste de un solo acontecimiento irreal; 3) la duda y la vacilación frente al suceso fantástico por parte del narrador-protagonista y, por ende, por parte del lector también; 4) la falta de explicación del evento sobrenatural¹³.

Por tanto, como muestra del género cuentístico y como obra fantástica, «Luis Greve, muerto» encerraba grandes potenciales. Con todos los

representativos de cualquier folklore, o simplemente en el saqueo del diccionario de sinónimos, cuando no del *Rebusco de voces castizas* del P. Mir. Porque requeríamos contrincantes menos ridículos, acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios, equiparables a adjetivos o láminas, que sirven para definir a los personajes; la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil. Véase *Yet each man kills the thing he loves*, porque te quiero te aporreo, etc. Como panacea recomendamos el cuento fantástico.» *Antología de la literatura fantástica*, ed. cit., p. 16. No debe sorprendernos, por lo visto, la preferencia de Bioy Casares por los «Cuentos de acción» (o de «trama»), y dentro de éstos, los de asunto fantástico.

¹³ La mayoría de los teóricos de lo fantástico subrayan la creación de una realidad verosímil y cotidiana que luego es invadida y minada por el elemento sobrenatural. Por ejemplo, escribe Roger Caillois: «The fantastic... manifestés a scandal, a rent, an extraordinary, almost unbearable irruption in the world of reality... The fantastic supposes the solidity of the real world, the better to ravage it... The essential step in the fantastic is the Apparition: what cannot happen but *does* happen, at a given moment and point in the heart of a perfectly ordered universe, from which one believed mystery to have been forever banished... The manifestations of the fantastic all derive from the same principle. They are all the more terrible in that their setting is familiar...» Véase Roger Caillois, «The Fantastic», trad. Will McLendon, *Forum* [Houston, Texas], 2, no. 2 (May 1958), 51-2. Con este procedimiento narrativo de lo fantástico está de acuerdo otro teórico francés: «La narración fantástica... se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real... El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real». Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino (Buenos Aires, EUDEBA, 1965), p. 6. Con relación a un solo acontecimiento irreal, recordamos las palabras de Andrés Maurois, autor de la novela fantástica, *La machine à lire les pensées* (1937), citadas por Frédéric Lefèvre: «Il consiste à réunir autour d'une hypothèse irréelle assez de détails vrais pour créer la crédibilité.» Véase Frédéric Lefèvre, «Propos sur le conte philosophique», *Les Nouvelles Littéraires*, núm. 787 (13 Nov. 1937), 2. (El subrayado es mío.) También conviene recordar aquí que, en sus comentarios sobre la técnica del relato fantástico en su «Prólogo» a la *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares mismo revela una clara comprensión teórica de tales procedimientos narrativos: «Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que *en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble*; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (ejemplo: Wells).» Véase *Antología de la literatura fantástica*, ed. cit., pp. 8-9. (El subrayado es mío.) El relato fantástico ideal, según Tzvetan Todorov, no ofrecerá ninguna explicación de la situación ni del acontecimiento sobrenaturales presentados; al contrario, debe dejar tanto al personaje como al lector en un estado de duda completa, de vacilación y perplejidad. En efecto, toda la teoría sobre lo fantástico de Todorov está basada en el concepto de la vacilación. En cuanto personaje y lector dejan de vacilar y dudar entre la realidad y la irrealidad del evento fantástico percibido, o sea, en cuanto éste se explica según normas lógicas y racionales, deja de existir lo fantástico. Véase Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trad. Richard Howard (Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1975), pp. 23-33.

buenos materiales señalados entre manos, Bioy Casares tuvo una espléndida oportunidad de crear una situación ficticia bien tensa, una trama cargada de suspenso y un cuento fantástico de extraordinario valor artístico. Sin embargo, y desgraciadamente, la malogró. Las razones son sencillas. La claridad de la línea narrativa se esfuma en nubes de reflexiones subjetivas y enrevesadas del narrador. El autor no ubica el desenlace donde hubiera sido su sitio lógico (el momento en que el protagonista ve al muerto y decide, ilógicamente, seguir viaje). Al contrario, el personaje continúa explorando sus propias reacciones interiores ante la experiencia sobrenatural, y el impacto de la *pointe* pierde en fuerza e intensidad. La tensión y el suspenso son asimismo disminuidos por el afán del autor de emplear un lenguaje que a cada paso llama la atención sobre sí mismo y que resulta ser, a veces, casi incomprensible. El estilo, en fin, es el peor aspecto de «Luis Greve, muerto». Bastará un ejemplo de esta expresión turbia para darla a conocer. El narrador describe así su falta de voluntad y su dilema: dirigirse al «muerto» y satisfacer su curiosidad o cumplir con su compromiso y no volver a parecerles ingrato a Franciso y Adela: «No quería irme sin hablar con Greve, pero el tiempo exiguo y cargado de multitud [de] trenes y empujones y consecuencias iba arrinconándome en una debilidad de ir contrayéndome por escalones de quebraduras de la espina dorsal y la base del cráneo, al comparecer por ingratitud ante los viejos amigos» (14-15). Al volver nuestra atención a la segunda versión del cuento, recordemos, de paso, ciertos motivos de la primera que ahora reaparecerán semejantes pero transformados: el restaurante de Constitución (escenario); un personaje que espera la salida de un tren; la aparición de un muerto que, con un gesto de negación, rechaza la comunicación con el amigo vivo; vacilación seguida de continuación de su itinerario por parte de éste.

En la segunda variante del cuento, «Los milagros no se recuperan», se relata no una sino dos historias. En Constitución, el primer narrador se encuentra con Luis Greve, un excondiscípulo del Instituto Libre; por coincidencia ambos han llegado una hora temprano. Acuden a la confitería donde el narrador comenta que «en la vida todo se da en series. Hoy tendremos una serie de coincidencias inútiles» (121)¹⁴. Pero Luis Greve no está seguro de que tales casualidades sean inútiles ni de que no prueben nada. Para convencer a Greve de que no calificaba de inútil su en-

¹⁴ ADOLFO BIOY CASARES, *El gran serafín* (Buenos Aires, Emecé, 1967), p. 121. Cito siempre por esta edición, y las demás referencias van entre paréntesis en el texto. El autor también ha incluido «Los milagros no se recuperan» en una recopilación posterior. Véase Adolfo Bioy Casares, *Historias fantásticas* (Buenos Aires, Emecé, 1972), pp. 295-309.

cuentro y así evitar un posible agravio, el narrador decide contarle a su amigo «el episodio de la multiplicación de Somerset Maugham» (122). En una alusión sutil a su cuento de 1937, Bioy Casares hace decir a su narrador: «O acaso [se] lo referí porque siempre tengo la esperanza de que algún interlocutor me señale la manera de aprovecharlo literariamente. O acaso porque *estoy cayendo en la costumbre de repetir mis cuentos*» (122)¹⁵.

El aludido episodio de la multiplicación de Maugham tuvo lugar durante otro viaje del 'yo' «en un barco de la Cunard, entre Nueva York y Southampton» (122). El narrador viaja en compañía de una vieja criolla argentina, su única compatriota a bordo, quien resulta ser la fuente de un fino humorismo irónico, típico del estilo maduro del autor. El 'yo' descubre que en la lista alfabética de pasajeros, su nombre figura, incorrectamente, bajo C y completamente deformado como «*Cesares, Mr. Adolfo B.*»¹⁶. Pero más le interesa otro nombre, el del famoso novelista, William Somerset Maugham, que precede el de la anciana; ésta promete que en cuanto conozca al inglés, le presentará a Bioy Casares como el gran escritor argentino que es. Desgraciadamente, el autor británico no aparece durante toda la travesía, pero la víspera de la llegada, Bioy Casares y la vieja lo encuentran sentado en un lúgubre del piso intermedio. Sigue una escena cómica, pero tensa en que la vieja lleva a cabo su promesa; pero, para sorpresa suya, el interpelado jura no ser Maugham, sino un coronel jubilado. Amostazados, los dos viajeros se retiran, pero al otro día, en la rada de Cherburgo, la señora vuelve a ver a «Maugham» en el remolcador que lleva a algunos pasajeros a tierra. En ese momento preciso, Bioy Casares también lo divisa en el lado opuesto de la misma barca, pero con ropa diferente. «En efecto,... vimos en el remolcador dos ejemplares, por así decirlo, de Somerset Maugham» (126).

Durante una breve escena de transición entre las dos historias, Luis Greve se queda indiferente ante el asombroso relato de Bioy Casares, y comenta con displicencia que, en efecto, no había sido una coincidencia inú-

¹⁵ El subrayado es mío. Al terminar «Los milagros no se recuperan», ¡el lector se da cuenta de que Bioy sí ha descubierto el modo de aprovecharlo «literariamente»!

¹⁶ De esta manera Bioy se convierte en personaje de su propia ficción y aparece como el primer narrador de «Los milagros no se recuperan.» Por tanto, de aquí en adelante, me referiré al primer narrador como «Bioy Casares.» Por supuesto, esto es una convención literaria, como cualquier otra, como bien lo demuestra Anderson Imbert en su lúcido análisis del «Escritor, Narrador, Lector», el cual concluye el ilustre crítico argentino diciendo: «El narrador es un personaje tan ficticio como los personajes que inventa.» Y añade después: «El narrador también es un personaje creado por el escritor. Aunque el escritor haya creado al narrador a su imagen y semejanza, dándole su propia figura y apellido, ya no es, en el cuento, un hombre real, sino un agente ficticio cuya función es fingir.» Véase ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Teoría y técnica del cuento* (Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1979), pp. 61 y 73. (El subrayado es mío.)

til lo que le había sucedido y que no iluminaba nada la experiencia suya. ¿O prueba —pregunta Greve— que los dos Maugham confirman «que hay momentos en que puede ocurrir cualquier cosa» (126)? Greve echa más luz sobre el título del cuento al añadir: «—Momentos... irrecuperables (porque enseguida entran en el pasado), pero verdaderos. Momentos que son un mundo aparte, donde las leyes naturales no llegan» (126). Estas palabras enigmáticas introducen los narrado por Greve.

Luis Greve, un hombre deprimido, lleno de remordimiento, ahora le cuenta a Bioy Casares un segundo relato, una historia de amor en que perdió a la mujer querida por no darse cuenta a tiempo de que la amaba. A Carmen Silveyra, la hermosa y desinhibida mujer en cuestión, le encantaba descubrir ocasiones de salidas y viajes con su adorado Greve. De su bella y vivaz amante afirma Greve: «Qué fe en la vida tenía esa mujer» (127). Sin embargo, a ella no le convenía ser vista con él «por su particular situación» (127)¹⁷; y a su vez, Luis, con su manía de la prudencia, siempre le moderaba los impulsos. En su última escapada, se reunieron en Constitución para tomar el tren a Mar del Plata y pasar allí un fin de semana; pero al último momento Carmen recordó haberse comprometido para participar en una colecta de beneficencia. Llamó a la presidenta de la sociedad, «la vieja más respetable y estricta en Buenos Aires» (128), con el pretexto de que estaba enferma, en cama. Pero la secretaria le avisó que la presidenta también estaba enferma y guardando cama. Por ser fuera de temporada, el abandonado balneario invernal les parecía más romántico y los amantes lo pasaron muy bien. Pero, por la tarde, al tomar el té en una confitería, vieron entrar a una «matrona voluminosa,» quien resultó ser la presidenta de la sociedad benéfica, seguida de un viejito resfriado, de bigote húmedo. En el acto, la alarmada mujer reconoció a Carmen, le guiñó, y dos veces llevó su índice a los labios, pidiéndole silencio. Carmen no quería volver a Buenos Aires, porque parecía presentir algo ominoso y se sentía asustada. En la capital se enfriaron un poco sus relaciones, pero siguieron viéndose. Su constante imitación del ademán de la vieja se convirtió en una de esas bromas privadas entre amantes; siempre que se les pedía guardar un secreto o que no contaran algo, remedaban «aquel dedo solemnemente absurdo» (133). Su broma les recordaba siempre «el mejor fin de semana de la vida» (133). En primavera, Greve hizo un viaje a Tierra del Fuego con unos amigos y ni invitó a Carmen ni se despidió de ella. Al regresar, supo que Carmen había muerto en un mis-

¹⁷ Es posible que Carmen Silveyra esté casada, o aún que Greve mismo lo esté. Sin embargo, el autor no esclarece este punto, prefiriendo dejarlo ambiguo.

terioso «accidente» en su propio apartamento; el mismo Greve tuvo que identificar el cadáver. Greve comenta a Bioy Casares: «Verla muerta me desconcertó menos que el pensamiento de que después no la vería nunca. Lo increíble de la muerte es que la gente desaparezca» (135).

Pasaron meses, años (no se dice cuánto tiempo) y Greve no pudo olvidar a Carmen. Le tomó gusto al campo, iba con más frecuencia a Coronel Pringles —en el mismo tren que ahora va a tomar, le informa a su interlocutor—, y se quedaba allí más tiempo. Para aliviar su dolor, Greve emprende un viaje alrededor del mundo, pero se aburre un día volando sobre el mar y decide regresar. Apura las últimas etapas y sigue el itinerario en un avión tras otro; vuela de Bombay a París, y sin salir del aeropuerto, toma un vuelo a Buenos Aires. Ya han adelantado y atrasado el reloj varias veces al día y el narrador recuerda: «por esos cambios de hora y por el cansancio, llegué a sentir la irrealidad de todo, del tiempo y de mí mismo» (135). Al amanecer, hacen escala en Dakar. Greve se siente muy desorientado al bajar con los otros pasajeros que entran al aeropuerto caminando entre cercos de madera que los separan de otro grupo grande que sale a tomar el avión para la Ciudad del Cabo. Greve se fija en «un remolino en esa corriente contraria, como si alguien tratara de ocultarse entre los demás» (136). El cuento termina así:

Al verse descubierta, optó por saludarme. Yo pude confundir una persona con otra; a nadie con ella. Estaba lindísima. La miré sin comprender. Levantando dos veces el dedo índice, en parodia de nuestra vieja señora del lejano fin de semana en Mar del Plata, me pidió que guardara el secreto. Tuve una vacilación. Carmen siguió con su grupo hacia el avión para Ciudad del Cabo y yo me quedé, hasta que reanudamos el viaje. (136)

En «Los milagros...», Bioy Casares emplea la técnica del cuento dentro de un cuento, el procedimiento en que un relato sirve de marco al otro. Pero aquí la doble intriga va acompañada, estructuralmente, de dos voces narrativas, de puntos de vista duales, y de dos temas fantásticos. La eficacia de la *pointe* (o desenlace fuerte) dependerá, entonces, del vínculo establecido entre las dos historias. Estas pueden existir, por ejemplo, en una relación implícita de paralelismo, de comparación o de contraste, pero su propósito es siempre hacer que el lector perciba la relación. Una trama realza y refuerza algún rasgo de la otra, y viceversa¹⁸. En su historia de la duplicación de Maugham, el viajero marítimo desarrolla el tema fantás-

¹⁸ SCHERER-VIRSKI, pp. 9-10.

tico tradicional del doble (el *Doppelgänger*)¹⁹ y se nota que el punto culminante, la aparición simultánea de los dos Maugham, se da en las últimas frases de la narración, produciendo así una impresión fuerte. Sin embargo, el segundo narrador, Luis Greve, al decir que eso fue una «coincidencia completamente inútil» (126), ofrece la «explicación» lógica, racional, socavando, de hecho, lo fantástico y debilitando toda su capacidad de asombro, de miedo físico o metafísico, y de duda y vacilación. En cambio, no hay ninguna posibilidad de tal disipación en el segundo relato. En contraste con la aparición de un doble, que *pudo* ser coincidencia, la de un muerto resucitado tiene el efecto de intensificar la posible realidad de lo fantástico. ¿Cómo se consigue tal impresión? Como hemos visto, Bioy Casares prepara el terreno para la segunda intrusión de lo fantástico con una abundancia de detalles realistas: amores ilícitos, viajes, sociedades benéficas con presidentas gordas, ademanes absurdos, pero inolvidables, etc. Además, Luis Greve no solamente mantuvo una relación íntima con Carmen, sino que también fue quien identificó el cadáver. Por eso, él puede recalcar al final que jamás podría confundir a su amante con otra mujer. Así se descarta, eficazmente, toda posibilidad de coincidencia o de equivocación —en fin, de toda explicación racional. La aparición de la muerta al final se da con tanta fuerza de convicción que, evidentemente, fue calculada por el artista para producir el máximo impacto estético de un desenlace fantástico de *pointe*. Tanto personaje como lector se quedan asombrados, congelados en uno de esos «momentos» o «milagros» irrecuperables sugeridos por Luis Greve, momentos mágicos que forman parte de un mundo «donde las leyes naturales no llegan». Vacilamos²⁰ y empezamos a cuestionar y dudar de la existencia de nuestro universo supuestamente gobernado por sistemas ordenados de reglas científicas y principios racionales. Esto es, Bioy Casares logra cumplir con el propósito principal de la narrativa fantástica: librarnos temporalmente de las limitacio-

¹⁹ El tema del doble ha sido ampliamente cultivado en la narrativa fantástica, desde E.T.A. Hoffmann, Poe, y Robert L. Stevenson hasta Borges, Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert y Julio Cortázar, para mencionar solamente unas pocas figuras argentinas. La bibliografía crítica sobre el tema es también voluminosa. Unos pocos estudios útiles son los siguientes: Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (Detroit, Wayne State University Press, 1970); Carl F. Keppler, *The literature of the Second Self* (Tucson, Univ. of Arizona Press, 1972); Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology* (Cambridge, England, At the University Press, 1949).

²⁰ Es interesante observar que Bioy Casares haga decir a su narrador, «Tuve una vacilación». (Véase la cita del final de «Los milagros no se recuperan», en la p. 284 de este trabajo.) Esto recuerda la importancia de la vacilación postulada por Todorov como la esencia de lo fantástico. (Véase, hacia el final, nuestra nota 13.)

nes de la realidad para luego contemplar, desde otro ángulo de visión, las preocupaciones constantes de vida humana²¹.

En conclusión, hemos visto que, en la segunda versión de su relato, Bioy Casares ha aprovechado algunos elementos usados en la primera. Pero los reorganiza y los proyecta de manera más dramática e impresionante. El tiempo y la práctica habrían de llevar al autor a una conciencia mucho más profunda del estilo literario, de la estructura narrativa, y, sobre todo, de la técnica de la literatura fantástica. En «Los milagros no se recuperan», la configuración más artística del argumento y la presentación más refinada y sofisticada del tema fantástico y de los otros sucesos ficticios demuestran que Bioy Casares, entre las fechas de publicación de las dos variantes de este cuento, había encontrado su propia voz e identidad literaria.

TOMAS C. MEEHAN

The University of Illinois at Urbana-Champaign

²¹ Hay acuerdo crítico general en que, aunque puede serlo, la narrativa fantástica *no* suele ser una mera literatura de evasión o «escapista» (en el sentido derogatorio de estos términos). Aunque la ficción fantástica incluye acontecimientos misteriosos e irreales, también es literatura seria y valiosa, también nos llama la atención, simultánea y paradójicamente, sobre lo real, sobre «the most central aspects of our existence». EDMUND FULLER, «A Note on the Fantastic», en *Books with Men Behing Them* (N.Y., 1960), pp. 135-36. Cf.: «La literatura fantástica moderna no es escapista: es una literatura de retorno. Con ella, uno se libra de los confines y de las limitaciones de la realidad cotidiana para después volver la vista, desde *otra* perspectiva, sobre las preocupaciones humanas de todos los tiempos.» DONALD A. YATES, «Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina», en *La Literatura Iberoamericana del Siglo XIX. Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* (Tucson, 1974), p. 220.