

# LOS RELATOS DE AMOR DE ADOLFO BIOY CASARES

MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL  
Universidad de Sevilla

## RESUMEN

El trabajo analiza el papel que los actantes del triángulo amoroso (amante, amada e impedimento) desempeñan en el entramado narrativo de las historias de amor de Adolfo Bioy Casares, las más frecuentes en el conjunto temático de su producción. La función de estos personajes varía contemplándolos desde el punto de vista de la narrativa tradicional y observándolos como figuras de una creación reflexiva, base teórica de la fórmula literaria del autor; por esta causa resulta muy interesante la comparación entre la perspectiva de una lectura superficial y la que nos ofrece la consideración de los presupuestos teóricos del desarrollo creativo. El amante casariano, a pesar de presentarse como voz narradora en muchos de los relatos, se descubre como una máscara ficticia carente de entidad real, mientras que toda la carga sentimental se destina a la figura femenina, auténtica diosa erótica. Lo misterioso, alojado en ese actante-impedimento que dificulta las relaciones, proporciona un nivel psicológico o de lo sobrenatural que transforma las historias de amor en relatos fantásticos.

## PALABRAS CLAVE

La funcionalidad actancial en los relatos de amor de Bioy Casares.

## ABSTRACT

This work analyses the rôle played by the personages of the love triangle (lover, beloved and obstructed) within the narrative framework of Adolfo Bioy Casares' love stories, the most frequent subject matter of works produced by him. The function of these characters varies when they are regarded from the viewpoint of traditional narrative, and observed as the figures of creative reflection, which is the theoretical basis of the author's literary formula; as a result of this, it is very interesting to compare the perspective afforded by a superficial reading, with that afforded by a consideration of the theoretical estimations of creative development. Despite presenting himself as a narrator in many of the tales, Casares' love is uncovered as a fictitious mask lacking any real entity, while the whole sentimental load is assigned to the female character, an authentically erotic goddess. Mystery, when ensconced in a character-obstacle who hinders relations, provides a psychological or supernatural level which transforms love stories into tales of fantasy.

## KEY WORDS

The functionality of the personages in the love stories of Bioy Casares

## RÉSUMÉ

Le travail analyse le rôle que jouent les personnages du triangle amoureux (amant, maîtresse et empêchement) dans le charpente narratif des histoires d'amour d'Adolfo Bioy Casares, les plus fréquentes dans l'ensemble thématique de sa production. La donction de les personnages varie en les contemplant du pont de vue de la narrative traditionnelle et en les observant comme des figures d'une création réfléchie, base théorique de la formula littéraire de l'auteur; pour cette raison, la comparaison entre la perspective d'une lecture superficielle et celle que nous offre la considération des motifs théoriques du développement créatif, apparaît très intéressante. L'amant "casarien", bien qu'il se présente comme voix narrative dans la plupart des récits, se découvre comme un masque dictif sans réelle entité, tandis que toute la charge sentimentale est destinée à la figure féminine, authentique déesse érotique. Le mystère, logé dans ce personnage-empêchement qui rend difficile les relations, procure un niveau psychologique ou surnaturel qui transforme les histoires d'amour en récits fantastiques.

## MOTS CLÉ

Le fonctionnement des personnages dans les récits d'amour de Bioy Casares.

## I

Adolfo Bioy Casares participa de una tradición literaria –tal vez sería más correcto decir de una concepción de la creación– que arranca originalmente de la llamada "nouveau roman", movimiento francés que renovó los fundamentos de la literatura de ficción y que Ihab Hassan en su *The Dismemberment of Orpheus* (1971, 161) define como el proceso creativo dando evidencia fenomenológica de sí mismo. Es ésta una literatura a la que se suele calificar como "reflexiva" (Charles Russell, 1976, 1044), y para la que "*The primary condition of the work is to assert its basic hermeticism*". Habría que matizar la inclusión de un autor de talante tan original como el de Bioy en el ideario de este movimiento general, si bien es cierto que su obra cumple con él al menos en lo que respecta a ciertas líneas generales, como son cuestionar su propia naturaleza<sup>1</sup>, problematizar el lenguaje y desarrollar una tarea autocrítica (Tamargo, 1983, 11).

Sin embargo, el lector de los cuentos de Bioy Casares puede detenerse en un

---

1. Es lo que Russell (1976, p. 1049) denomina "*to make a evident the non-natural action called writing*". No hay duda sobre la relación existente entre esta escritura de la auto-reflexividad y la tendencia de la literatura hispanoamericana a la que se suele denominar como "*barroquismo*".

primer nivel argumental que recurre al tradicional juego de actantes, de personajes asentados en la cotidianidad, voces que manejan un lenguaje que en poco se diferencia del usual en la narrativa clásica, siguiendo la tendencia de que “*esta tarea deconstructiva se produce en un discurso que se caracteriza por un efecto de tradicionalidad que parece rechazar los avances llevados a cabo por los movimientos de vanguardia*” (Tamargo, 1983, 11). Es en un segundo nivel más profundo donde se advierte que muchas de sus novelas suelen presentarse como una metáfora de su maquinaria de producción (Borinsky, 1975), pues tras el discurso en apariencia transparente se esconde un continuo guiño de complicidad al lector; la forma tradicional tiene el velado propósito de confundirnos <sup>2</sup>.

El análisis de la correspondencia entre ambos mundos narrativos deja al descubierto el genial engranaje del que se sirve el narrador para configurar su particular universo creativo, engranaje que se pone en marcha al descomponer las expectativas primeras del lector en ese juego de ingenio casi cervantino <sup>3</sup> que es la escritura reflexiva.

Y particularizamos el trabajo en las historias de tema amoroso porque éstas poseen un lugar privilegiado dentro del corpus de Bioy Casares <sup>4</sup> como ya la crítica se ha encargado de demostrar <sup>5</sup>. A pesar de que esa presencia continuada se demuestra ya desde las primeras producciones (“*Desde el comienzo lo fantástico, lo policial... y lo amoroso estuvieron presentes*”, Tamargo, 1983, 110), el autor distingue un primer grupo –*La invención de Morel, Plan de evasión y La trama celeste*– “*obras de ficción con argumentos a la manera de máquinas de relojería*” (Villordo, 1983, 71) ubicados en paisajes alejados de la capital argentina, de otro posterior que suele usar el escenario bonaerense. Esta variación de espacios sugiere casi simultáneamente una modificación de la semántica argumental, ya que lo amoroso accede en *Guirnalda con amores* (1959) a una posición dominante. Dando fe del giro, responde Bioy a las cuestiones planteadas por

---

Como en un juego, el autor compone un sistema de signos en su texto que remite a un antecedente, real o imaginario, pero que no responde a una representación precisa del mismo: “*Generally itself, the text refers to itself, to literary language, and finally to cultural discourse*” en palabras de Russell (1976, p. 1052).

2. Gran parte de la crítica ha planteado ya este doble nivel en las obras de Bioy en el que la “*simulada ingenuidad sugiere otra cosa, y la facilidad misma con que se cae en la trampa es un momento privilegiado*” (Tamargo, 1983, p. 7)

3. No hace falta recordar aquí el enmascaramiento al que Cervantes somete realidad y ficción confundiéndonos alternativamente con las supuestas fuentes del *Quijote* y las repentinas asomadas al acto de creación literaria en sí mismo.

4. En numerosas ocasiones el propio autor ha asumido plenamente la relevancia de esta temática en su obra; una de las más significativas puede considerarse aquella en la que define este empleo como el que más distancia su narrativa de la de su amigo Jorge Luis Borges: “*En general... coincidimos. Aunque no totalmente. A mí me interesa todo lo que tiene que ver con la intimidad del hombre, él está casi centrado en la épica. Rechaza las historias de amor, tema que para mí es muy importante*” (Cfr. Villordo, 1983, p. 58).

5. Barrera, (1984, p. 14) escribe que lo amoroso es un “*eje que penetra prácticamente la estructura de todos sus libros*”, y menciona otros autores que han comentado asimismo esta relevancia: Octavio Paz, Pezzoni, etc.

Martha Paley de Francescato: “*Creo que en el invierno de 1958, ... pensé que tal vez fuera un poco absurdo el hecho de que siempre escribiera sobre cosas que no sabía y nunca sobre lo que conocía, como todo el mundo. Decidí, pues, no escribir más historias fantásticas, escribir historias de amor. El libro que siguió a mi decisión es Guirnalda con amores*” (Cfr. Barrera, 1984, 17-18). Desde estas fechas y en sus restantes libros, el amor se convierte en el núcleo fundamental de su ficción.

## II

Las historias de amor se desarrollan por lo general involucrando a los personajes tradicionalmente literarios del triángulo amoroso: el “yo” amante masculino, el “*tú/ella*” femenino y el “*aquél/llo*”, tercer elemento en discordia. Aunque el esquema no es fijo, se reitera muy a menudo con las circunstancias particulares de un yo-narrador en primera persona que en tono de confidencia sentimental hace partícipe al lector de sus aventuras eróticas y una amada descrita subjetivamente desde la mirada atónita del amante; a la pareja central de carne y hueso se opone un tercer actante negativo cuya función argumental es la de modificar e incluso impedir el curso deseado de la acción. Frente a los dos personajes anteriores, este nuevo ingrediente narrativo introduce lo fantástico o lo anormal, y como consecuencia su textura argumental puede ser más psicológica que física (sueños, miedos, obsesiones, incapacidades...), engendrada por la mente de alguno de los dos actantes principales –frecuentemente la del protagonista masculino–. Así pues, el trío actancial se reparte en dos niveles textuales distintos; en el primero, “*aquél en el cual es (el texto) inmediatamente inteligible*” (Tamargo, 1983, 13) se ubica la pareja de enamorados cuya relación y gestos ofrecen una serie de claves para su interpretación; en un segundo nivel de confusa textura (“*cualquier cosa es símbolo de cualquier cosa*” Tamargo, 1983, 13) al que remiten las claves del anterior, aparece la configuración irreal e inquietante del actante negativo.

Un último actante no-activo se sitúa como espectador ocasional en algunas narraciones. Su conducta no altera en principio el desarrollo narrativo al que asiste pasivamente y en pocos casos su versión final ayuda a esclarecer o a deconstruir la trama, acercándonos una visión hasta entonces premeditadamente escondida. En esta última posibilidad, su acción es más la de demiurgo que reconstruye el espacio narrativo a través de un epílogo sorprendente y la mayor parte de los casos paródico, que la de un catalizador de los acontecimientos, pues como observador al margen que participa “*a posteriori*”, –a la manera de lector inicial de la historia–, no tiene acceso a una función actancial<sup>6</sup>. Con frecuencia este cuarto elemento se confunde con el primer narrador del relato que presenta al segundo narrador-protagonista.

6. Barrera, (1984, 77) hace uso de la voz “narratarios” para referirse a estos personajes pasivos.

Ejemplos del esquema descrito pueden ser los siguientes cuentos <sup>7</sup>:

TÍTULO	ACTANTE 1	ACTANTE 2	ACTANTE 3	ESPECTADOR
<i>En memoria de Paulina</i>	Yo narrador	Paulina	Montero	
<i>Historia prodigiosa</i>	Lancker	Olivia	Diablo	Narrador 1
<i>La sierva ajena</i>	Urbina	Flora	enano Rudolf	Narrador Keller
<i>Moscas y arañas</i>	Gigena	Andrea	Srta. Krig	
<i>El lado de la sombra</i>	Veblen	Leda	cobardía	Narrador 1
<i>Los afanes</i>	Heller	Milena	experimentos	YO narrador
<i>Los milagros no se recuperan</i>	Greve	Carmen	cobardía	YO narrador 1
<i>Confidencias de un lobo</i>	Rivero	Mimí	prostituta 2	
<i>Ad Porcos</i>	Yo narrador	Perla	cobardía	
<i>El don supremo</i>	YO narrador	Margot	marido de Margot	
<i>La tarde de un fauno</i>	YO narrador	Olga	cobardía <sup>8</sup>	
<i>Encrucijada</i>	YO narrador	Amalia	Bárbara/vanidad	
<i>Todos los hombres son iguales</i>	Juan	Verónica	infantilismo	YO narrador
<i>Todas las mujeres...</i>	YO narrador	Margarita	Gustav	
<i>Historia romana</i>	caballero	Filis	cobardía	YO narrador

7. El análisis ha sido realizado sobre las obras de temática explícitamente amorosa (21 en total), aunque se hacen referencias también a las del primer período por su relevancia en la trayectoria del escritor. Las ediciones empleadas son las de Trinidad Barrera para *La invención de Morel* y *El gran Serafín* (Cátedra, 1984) y las de Alianza Editorial para los libros antológicos *Historias fantásticas* (1976) y *Historia de amor* (1972). A los títulos mencionados en la lista siguen las siglas del primer libro en que aparecieron publicados, según la correspondencia siguiente: TC *La trama celeste*, HP *Historia prodigiosa*, GA *Guirnalda con amores*, LS *El lado de la sombra*, GS *El gran Serafín*, HA *Historias de amor*.

8. En casos como el de este cuento, no puede asegurarse la presencia de un actante-impedimento concreto, sino que éste se elide sugiriéndose tan solo el desenlace fatal.

<i>Recuerdo de las sierras</i>	YO narrador	Violeta	sueño/Petit Bob	
<i>Paradigma</i>	Ricardo	Angélica <sup>9</sup>		YO narrador
<i>Carta sobre Emilia</i>	YO narrador	Emilia	miedo/otro	Sr. Gringerg
<i>Cavar un foso</i>	Arévalo	Julia	miedo	
<i>Una puerta se abre</i>	Almeyda	Carmen	miedos	

En cuanto a la envergadura de los actantes indicados en este esquema, ya hemos precisado la mayor concreción de los dos primeros que parecen representar con señas particulares a sujetos identificables, corporeidad que suele apoyarse sobre un habla en ocasiones cargada de localismo (Camurati, 1983, 419)<sup>10</sup> y que se extiende desde las voces al conjunto del personaje lográndose de un lado la objetividad requerida por el afán realista de Bioy, pues, como el autor concede, “*me siento estimulado por tramas fantásticas y por situaciones y personajes realistas*” (Cfr. Paley de Francescato, 75).

Y es en ese mundo de lo cotidiano donde la sorpresa y lo extraordinario causarán un efecto más estremecedor. El lenguaje realiza, por tanto, una labor de “*enmascaramiento*”, según el término empleado por Villordo para designar el premeditado ocultamiento de lo inquietante tras la apariencia de normalidad superficial; es lo que Severo Sarduy califica de “*artificio barroco*”, considerando que “*ningún código (es) más brumoso que el de la comunicación cotidiana, nada más difuso que la lengua (moneda) corriente*”. Letras de tango, frases hechas, clichés lingüísticos, revelan esa doble función: presentar una apariencia realista que enmascara una substancia anormal alojada en su trasfondo y que impide descubrir la fisonomía profunda de unos rostros carentes de rasgos identificatorios. Esos seres que pueblan los relatos de Bioy disimulan tras su talante cotidiano una carencia de personalidad propia que de ofrecerse sin ambages los desproveería de calidad argumental. Por su doble valor de realidad e incertidumbre, provocan al lector un desasosiego que no comportan los rostros descubiertos: nada queda bien sujeto y nada más neblinoso que los mismos personajes con

9. Único caso en que el actante negativo no impide que la historia de amor concluya satisfactoriamente.

10. El empleo de este registro localista no le hace “*caer nunca en la exageración o abuso de un lenguaje típico argentino o de ciertos grupos de argentinos, excepto cuando lo utiliza intencionadamente como recurso humorístico o satírico*” (Camurati, 1983, p. 419). sobre el lenguaje de Bioy han publicado interesantes trabajos M.<sup>a</sup> Luisa Bastos (1983) y Alfred Mac Adam (1971, p. 361), quien hace hincapié en el hecho de que tanto en la obra de Borges como en la de Bioy Casares “*la forma vulgar del lenguaje hablado no se usa necesariamente para retratar a un grupo de personajes que está socialmente, económicamente y políticamente bajo el nivel del lector y del narrador*”.

su ambiguo comportamiento moral (Levine, 1982, 64 y ss.)<sup>11</sup>. Sin embargo, y a pesar de este condicionante que convierte a los protagonistas de las historias en entes sutiles, hay que recordar siempre la corporeidad inmediata que los justifica; por eso no podemos coincidir con la opinión de Tamargo (1983, 7-8) para la que nuestro novelista “*dramatiza esa crisis del realismo y se vincula a una tendencia antirrealista, rechazando todo lo no estrictamente literario*”; en Bioy Casares se aúnan las dos tendencias a través de ese juego de composición entre sendas fórmulas literarias que perdería su sentido si cualquiera de ambas se ignorara<sup>12</sup>.

Es más evidente si cabe esta consistencia humana en los personajes de las historias de amor, pues la “*primacía de la trama*”, “*el interés de contar*” del que hablaba Tamargo (1983, 34), deja su puesto a la voluntad misma de los personajes que ocupan en los relatos más sentimentales un primer plano dominante; y si bien el juicio de Levine sobre la inconsistencia de estos seres<sup>13</sup> puede considerarse afinado en lo que se refiere a determinados tipos masculinos, las heroínas se consolidan en una entereza espiritual que mal podría denominarse una máscara paródica.

El *ACTANTE MASCULINO* es el primer polo de la conjunción amorosa, que en muchos casos suele coincidir con la primera persona-narrador, lo que implica un desarrollo descriptivo más amplio de su condición y circunstancia; cuando no tiene lugar esta combinación y el protagonista masculino ocupa una tercera persona que se expresa indirectamente a través del narrador, también acapara, sin embargo, un espacio destacado sobre la figura femenina, sumida en un discreto silencio y cuya expresión llega solo a través de los gestos afectivos del primer actante. (De hecho, ninguno de los relatos se presenta desde el punto de vista del actante femenino).

La reiterada conjunción protagonista-narrador, usual en la narrativa policíaca y de ciencia-ficción –en las que se nos lleva a la resolución de la duda a través de la indagación personal–, sigue cumpliendo este cometido detectivesco en los

11. Un uso semejante emplea Borges al no individualizar sus criaturas: “*Borges afantasma, relativiza, anula la identidad personal por desdoblamiento, multiplicación o reversibilidad*” (Yurkievich, 1980, p. 157).

12. Que sus personajes reúnen condiciones de la tradición realista y de la narrativa fantástica podría probarse con las palabras con que Bioy prologa la *Antología de la literatura fantástica* (1983) donde acepta una cierta entidad “*realista*” de los personajes fantásticos: “*Desde luego la novela psicológica no peligró por nuestros embustes; tiene la perduración asegurada, pues como un inagotable espejo refleja rostros diversos en los que el lector siempre se reconoce. Aun en los relatos fantásticos encontramos personajes en cuya realidad irresistiblemente creemos; nos atrae en ellos, como en la gente de carne y hueso, una sutil amalgama de elementos conocidos y de misterioso destino*”

13. Suzanne Levine (1982) quiere poner en relación la técnica de Bioy con la de los romances pastoriles, en los que el autor cubre y resguarda a sus protagonistas bajo apariencias que hacen irreconocible la singularidad de cada uno de ellos, para alejarse después de la convención y dejar sitio a la parodia.

trabajos de Borges y Bioy, pero “*pierde su credibilidad, porque se convierte en una metáfora para una realidad textual: la pesquisa del lector tras un significado*” (Tamargo, 1983, 27), y según esta función viene a conducir al lector al descubrimiento de las convenciones literarias. La voz del actante masculino en este supuesto vuelve a surtir el efecto de una máscara que encubre el vacío psicológico al tiempo que revela la trascendencia intertextual, sobre todo desde el momento en que este narrador, lejos de proclamarse omnisciente relator de una historia, no es en absoluto capaz de adivinar el decurso de los acontecimientos y ha de atenerse a los hechos que presenta el relato mismo, al igual que el lector, llegando solo a comprender su devenir en el transcurso del texto. Esta fórmula que ya emplearan Horacio Quiroga (“*Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno*”) y Macedonio Fernández al postular en *Museo de la novela eterna* una acción “*que dialoga consigo misma sin apuntar fuera del texto*” (Tamargo, 1983, 27), coincide con la usada en la “*nouveau roman*” tal como la describe Charles Russell (1976, 1049).

Como consecuencia de la intersección narrador-amante, en escasas oportunidades nos presenta Bioy una descripción del aspecto físico de este personaje. La primera persona deja que la observemos solo subjetivamente, a través de sus pasiones. Rara vez se nos habla de su apariencia formal, pues al actuar como voz subjetiva, resulta casi impropio. Es su estado anímico, contemplado desde la misma perspectiva siempre egocéntrica, lo que se nos describe minuciosamente. Estamos ante esa “*intención confesional*” de la primera persona en la que el narrador descubre sus miserias o bien deja que sean adivinadas en la intimidad de su pensamiento<sup>14</sup>.

Creemos que puede ser lícita la consideración de las posibles concomitancias entre la reiterada primera persona y ciertos matices personales del autor mismo. Hasta qué punto el propio Bioy Casares está reflejándose en esa voz narradora es cuestión difícil de dilucidar. (No nos referimos, desde luego, a una posible transparencia del texto por la que el escritor se trascienda: sería desoír sus propias afirmaciones acerca de los motivos por los que la narración se presenta a través de esa primera persona verbal<sup>15</sup>). En cualquier caso es innegable que algo de sí mismo se traslada al personaje, aunque lo que hay de biográfico en

14. Para Levine (1977, 215, n. 51) y Mac Adam (1973, p. 48), no hay auténtica confesión ni afán de verosimilitud en esta actitud del narrador-protagonista, sino solo de nuevo el uso paródico de una técnica tradicional. Opinamos que en los relatos sentimentales no tiene por qué ser así en todos los casos: la ironía propia de Bioy no obliga a un inmediata y constante actitud paródica.

15. En su comentario a *El jardín de los senderos que se bifurcan* (Bioy Casares, 1942, 62), recuerda que muchas de las técnicas de la narración en primera persona sirven para reafirmar lo ficticio: “*Otras convenciones –la historia contada por un personaje, o por varios, el diario encontrado en la isla desierta– tal vez fueron un deliberado recurso para aumentar la verosimilitud; hoy sirven para que el lector inmediatamente sepa que está leyendo una novela y para que el autor introduzca el punto de vista en el relato*”.

estas ficciones ha de entenderse en relación con su afirmación de que en sus historias de amor, –recordemos sus palabras en la entrevista a Martha Paley de Francescato (p. 306)– escribe “*sobre lo que conocía*”.

Esta participación de la propia subjetividad sentimental se reconoce si tenemos en cuenta que los rasgos generales de este actante masculino se reiteran de forma sensible en casi todos los relatos de temática amorosa. Leídos continuamente, muchos de ellos parecen formar parte de una misma historia vital y responder a un idéntico arquetipo humano<sup>16</sup>. El que un elevado número de los personajes representen el papel de creadores literarios en la ficción puede también entenderse como un desdoblamiento del autor –con toda la carga paródica que Levine pretenda encontrarle–. Si bien en los cuentos donde predomina lo fantástico se hace más difícil rastrear esa huella, no cabe duda de que en el caso de las obras que dejan mayor espacio al tono sentimental logra entreverse una concentración más alta de signos personales; de hecho, la obra de Bioy en la que se deja retratar más fielmente es *Guirnalda con amores*, la primera en la que la temática se hace preponderantemente amorosa, y el libro del que el escritor afirma que fue concebido, como acabamos de recordar, con la intención de tratar “*sobre lo que conocía*”<sup>17</sup>. En él, además de aumentar la relevancia de los episodios amorosos, se mezclan entre los cuentos aforismos en los que se expresa libremente el autor (Barrera, 1984, 16). A pesar de lo aventurado que siempre resulta rastrear rasgos personales de un escritor en su obra podría considerarse que la primera persona que presenta el relato *Paradigma* esconde la figura del cuentista si entendemos bien la pregunta que le dirige la anciana señorita Eguren: “–Tía Carmen, que leyó su libro, asegura que usted toma en serio el amor... Los que hacen libros, ¿por qué se avergüenzan del amor...?” (Pág. 74).

Pueden vincularse también los desdichados y ridículos amantes casarianos y aquél primer personaje de la nunca escrita historia *Corazón de payaso* que, a imitación de una novela de Guy, el niño Adolfo quiere escribir para enamorar a su prima y que “*consistiría en la conmovedora historia de un chico enamorado que, guiado por un impulso fatal, echa todo a broma y se vuelve odioso para la persona que quiere*”, según recuerda el novelista (Cfr. Villordo, 1983, 31)<sup>18</sup>. Además en sus cuentos de amor hace acto de presencia la biográfica “*glorieta de laureles, donde en su infancia el escritor escucha de Raquelita ciertas revelacio-*

16. La semejanza entre los protagonistas-narradores de varios cuentos ha sido ya denunciada por la crítica en alguna ocasión: “*un personaje donjuanesco, quien, con distintos nombres en diversas situaciones, reaparece en la mayoría de los cuentos con características semejantes*” (Correas de Zapata, 1974, 712).

17. Bioy explica en una entrevista (Cross, 1988, 56) cómo “*en Historias de amor algunos temas me fueron contados por amigas, por lo menos, “Historia romana” y “Una aventura”*”.

18. También Levine (1982, 203, n. 40) se hace eco de la relación: “*El héroe torpe como un payaso, incapaz de figurarse las cosas, y cometiendo constantemente fallos estúpidos es común a casi todas las historias y novelas de Bioy. Este personaje apareció muy pronto en su carrera, ya que, a la edad de trece años, tratando de ganarse el corazón de su prima, imaginó un título –...– que es Corazón de payaso*”.

nes”, (Villordo, 1983, 31) y que trasladará literariamente en *locus amoenus* de los amoríos entre el protagonista y la amada en *Memoria de Paulina*:

En uno de mis primeros recuerdos, Paulina y yo estamos ocultos en una oscura glorieta de laureles, en un jardín con dos leones de piedra (MP, 7).

Qué queda en la narrativa de Bioy de sus tristes experiencias adolescentes, esa “verdadera iniciación de derrotas”, como él mismo reconoce, es difícil de apreciar: “Yo sabía bastante de amores desdichados, pero en esos años tendieron a convertirse en costumbre”, admite el fracasado donjuán, y así les sucede igualmente a sus personajes-narradores que tantas veces en los relatos causan la sensación de inmaduros sentimentales, cobardes y vanidosos, que comprueban una y otra vez “no ser tan despabilado y popular como imaginaba” (cfr. Villordo, 1983, 53).

Los protagonistas masculinos, dueños de la voz, cuentan siempre con esa facilidad de palabra que les permite relatar larga y detenidamente sus circunstancias: se expresan sin pudor ni miedo, mostrándose vanidosos al descubrir su secreto pensamiento <sup>19</sup>,

respiró la tonificante vanagloria, cumbre de júbilo que no alcanzamos en el transcurso de ningún hecho, sino después, cuando nos pavoneamos; (CL, 236)  
Álvarez... se encontró feliz. Tenía en ello parte cierta vanidad un tanto infantil, común a todos los hombres. (GS, 195)

Este talante está claramente vinculado con una fijación machista que continuamente se reitera y por la que el hombre se comporta de forma ridícula en sus escauceos sentimentales, como un pavo real pagado de sí mismo, exhibiéndose. En algunos relatos dicha actitud queda irónicamente reflejada en toda su extrema frivolidad: ocurre en *Confidencias de un lobo* y en *El don supremo*, pero también asoma en muchas otras páginas; siempre la voz del hombre nos representa el escauceo amoroso a la manera de una conquista triunfal; el macho avanza empujando en cada proceso erótico una guerra personal donde el orgullo no ha de ceder la partida:

Con caracoleo de semental emprendí el asedio, (AP, 250)  
Me invadió entonces una auténtica melancolía, atenuada por la satisfacción de prever mi conducta abnegada y varonil. Suspirando, llegué a la conclusión de que debemos tratar considerablemente a las mujeres porque son tan frágiles como respetables. (E, 12)

---

19. También para Celia Correas de Zapata (1974), “La actitud del narrador, quien casi siempre escribe en primera persona, es más bien *blase*, sofisticadamente mundana, y a veces inequívocamente cínica. Se puede pensar más en amoríos que en amores propiamente dichos”.

La perspectiva desde la que los hombres contemplan a las mujeres sigue siendo la de la prepotencia feroz, adobada de ciertos atisbos de ingenuidad infantil, a la manera del valentón incapaz de admitir su sometimiento y dependencia del mundo femenino; Bioy Casares carga las tintas de la ironía en estos soliloquios en los que los presuntos “*hombres fuertes*” enebren sus disquisiciones sentimentales sobre la mujer:

Desde luego (la mujer) vive hambrienta, a salto de mata, merodeando los hombres de cuya mano recibe alimento. Rivero tenía un alma sentimental: ese destino, que echa por tierra, con el horario de las comidas, los últimos pilares del orden, lo conmovía no poco. Pobres mujeres, tan esforzadas en su fragilidad, pensaba (CL, 232).

Sin embargo, este tipo de opiniones hacen patente su trasfondo de sátira al ponerse en relación con la actuación del protagonista que cosecha, una tras otra, toda suerte de humillaciones. Es entonces cuando, incapaz de hacer frente al desengaño, el macho prefiere hacer prevalecer su hombría en la autocomplacencia hipócrita, amparándose en las tópicas caracterizaciones de la mujer mitad madre, mitad objeto sexual, y desquitándose de esta manera, en dolidas observaciones, de los fracasos continuos:

Las mujeres, las castas y las otras, movidas por una suerte de envidia profesional, propia de cortesanas, pero también por una ingenuidad incurable, imaginan que en la alcoba las posibilidades son infinitas. Las tomaría uno por devotas de los desacreditados recetarios indios (SA, 113)

Queda en evidencia, con esta suerte de resarcimiento, la fragilidad de la vanidad masculina cuando se aloja en estos personajes engañados, frágiles sentimentalmente, pasivos y cobardes, auténtica parodia del héroe tradicional de los relatos de amor. Aquí puede observarse la íntima relación entre esa primera persona que relata, —el narrador “*equisciente*” incapaz de dominar el desarrollo argumental—, que va descubriendo atónito el acontecer de los hechos, y su calidad psicológica débil, que se deja arrastrar simplemente por la relación amorosa y que en pocas ocasiones da el primer paso. Es ésta la caracterización tópica del personaje masculino, solitario y huraño, el más representativo de los amantes de Bioy Casares, que incluso hace acto de presencia en relatos de corte fantástico<sup>20</sup>: desde Álvarez, en *El gran Serafín*, al introvertido Rivero de *Confidencias de un lobo* o el narrador de *Ad Porcos* y el de *La tarde de un fauno*, todos participan de ese mismo talante apocado e indeciso. El egoísmo esencial y la pasividad congé-

---

20. La crítica en general está de acuerdo en afirmar los rasgos de anti-héroes que caracterizan a los personajes masculinos: “*El núcleo temático primordial que Bioy expone en el desarrollo de estos relatos... (es) el drama de la soledad del hombre y su cobardía*” (Barrera, 1984, p. 68).

nita de estos seres entristecidos fructifican en una soledad aberrante y oscura; ya en *La invención de Morel*, –relato en el que creemos se delinearán las claves psicológicas esenciales que los protagonistas masculinos desarrollarán en obras posteriores–, hace acto de presencia la incapacidad para enfrentarse a las circunstancias:

Tal vez toda esa higiene de no esperar sea un poco ridícula. No esperar de la vida, para no arriesgarla, darse por muerto, para no morir. De pronto esto me ha parecido un letargo espantoso (IM, 111)

Es la actitud de la inamovilidad que mantienen personajes como el narrador-protagonista de *Cartas sobre Emilia* (“estaba dispuesto a querer y a sufrir, pero no a cambiar de costumbres,” CE, 105), incapaz de hacer frente al engaño de la amada que acepta humillantemente, sin rebelarse en su papel de cornudo complaciente. Idéntica actitud impide la conquista final al amante en *Todas las mujeres son iguales*, cuando deja irse a Margarita porque “la verdad es que a esa hora yo sólo podía pensar en mi cuarto y en mi cama” (TM, 37). Pasividad que parece aumentada en contraste con la fuerza y franqueza femeninas, capaces de acobardar al propio Casanova, otro de los vanidosos donjuanes –el conquistador por excelencia–, burlados <sup>21</sup>.

De hecho, a pesar de la presunción del macho, suele ser siempre ella la que da comienzo a la relación, la que toma la iniciativa ante cualquier circunstancia; baste recordar la heroína de *Cavar un foso* o la de *El don supremo*, representantes de una actitud generalizada en el mundo femenino: su valentía supera en mucho a la pasividad del amante, y su fuerza sentimental, incluso espiritual, es capaz de dirigir las acciones del hombre y conducirlo hasta su propia negación:

De pronto me tiraron de un brazo y resonó la orden: –Vamos– Carmen me arrastraba. (MR, 299)

Filis le contestó que si no la hacía suya esa tarde misma no volverían a verse. El noble se arrodilló, le besó la mano y, casi llorando, le dijo que ella no debía permitirle esos malos pensamientos (HS, 49)

Debiera manejarla como a una niña, pero es Violeta quien maneja (RS, 65)

Y aunque en el hombre despiertan primero los deseos (o así lo parece al ser su voz la relatora del encuentro), es por lo común ella la que ofrece al inhibido amante la posibilidad del encuentro: si no es por la sonrisa de Perla, nunca el protagonista de *Ad Porcos* se hubiera atrevido a abordarla (AP, 251). En el mismo sentido, no es infrecuente una amada más desinhibida sexualmente que su pareja, como sucede en *Historia romana*, *Recuerdo de las sierras*, *Una aventura*

---

21. Llama la atención Correas de Zapata (1974, p. 712), sobre la frecuencia de casos del “burlador burlado” que aparecen en *Historias de amor*.

*o El don supremo.* En cualquier caso, el hombre adopta siempre la actitud de la espera, y cuando tiene que hacer frente a la vitalidad femenina, el antes apasionado huye o se resiste en muchas ocasiones:

Me dije que renunciaba a la mujer de mi vida porque estaba demasiado triste para luchar (lo contrario era verdad; estaba triste porque renunciaba a la mujer) (JS, 214)

Teme que el más complicado mundo femenino trastorne el inimaginativo orden al que ha consagrado su vida y en el que, como animal de costumbres, se deja llevar por el decurso de los acontecimientos; no hay expresión más feroz de este miedo del egoísta que las palabras que sobre las mujeres pronuncia el protagonista-narrador de *Ad Porcos*:

Yo adoro a las mujeres, pero las desenmascaro: son las anarquistas que dislocan la civilización... Las mujeres constituyen el gran estorbo, son gitanas que no respetan las cuatro comidas del ser humano (AP, 256)

Se dijo que el mundo de las mujeres, –opresivo, indefinido, psicológico, malsano, prolijo– no convenía a la salud de esa noble planta, la mente del varón, (SA, 132)

Ante esta disfunción de ambos comportamientos vitales, y negándose a reconocer la propia debilidad o miedo, lo natural es tomar a la mujer por demente, ilógica y problemática, y de resultas, se considera imposible dar una explicación a sus comportamientos, abandonando cualquier posibilidad de abordar ese mundo femenino de geografía poco segura:

–Para mí, está loca.

–Es mujer, que es lo mismo –respondió el “chauffeur” con indulgencia–. Uno vive con ellas, las toma en serio, las consulta para todo y después se extraña de que el mundo ande al revés. ¿Usted no cree, señor, que el hombre más adelantado es el negro de la poligamia? (SA, 126)

El primer actante del trío reúne, pues, una serie de características que observadas desde los dos distintos niveles narrativos (escritura tradicional y escritura reflexiva) ofrecen una consistencia opuesta que parece difícil de aunar en un mismo tipo masculino: si nos atenemos a su presentación en la superficie, tanto su lenguaje como sus gestos se adecúan al tópico del hombre fuerte, disciplinado a veces, inteligente por demás, de presencia física un tanto nebulosa –única cuestión que le aparta del héroe convencional–. Pero al avanzar en la trama se hace difícil admitir esta caracterización que el propio personaje hace de sí mismo: el actante masculino que se presenta como protagonista y como amante, en el desarrollo de la historia queda al descubierto como elemento pasivo de la acción, y, salvo excepciones, su papel en la zona sentimental es el de amado. Son inútiles sus excusas y sus disculpas que no hacen sino aumentar en nosotros la

sensación de estar observando una marioneta ridícula y sin personalidad. Es el narrador el que nos ha ido obligando a presenciar en esa disfunción entre lo que piensa y dice y lo que hace su doble presencia como sujeto y como actante. Para describir con una sola frase la oposición íntima que sufre, baste la significativa confesión de *Plan de evasión*: “*Nevers no era tímido; no era verbalmente tímido. No le faltaba el coraje para hablar; le faltaba coraje para enfrentar las consecuencias de lo que decía*”. (PE, 53)

El ACTANTE FEMENINO, en oposición al escaso espacio que las descripciones masculinas ocupan en los relatos, aparece retratado de forma minuciosa. Es fácil advertir cómo se recrea Bioy al imaginar los moldes de sus heroínas, pues se demora en todo tipo de detalles, en nimiedades sensuales que no son frecuentes en su estilo. La mujer, tanto física como sentimentalmente, aparece mucho más cuidadosamente relatada y su brillantez y claridad destacan en comparación con el oscuro y tenebroso mundo masculino; la más de las veces ellas son alegres, hermosas y vitalistas:

¿Cómo describirla? Muy correcta e impecable, con graves rulos rubios y ojos azules... Era muy alegre. No conocí mujer a quien la vida divirtiera tanto... No hay duda de que estaba notablemente centrada (LS, 171)

Olga es una muchacha muy linda. Atrae por el pelo rubio, la tonalidad y perfección de la piel, la nobleza de facciones y una grave diafanidad en la mirada, que guarda armonía con su alma recta, nunca pedante ni hostil. Es buena persona (TF, 283)

Carmen, Carmen, incesantemente Carmen, preciosa, de facciones delicadas, nítidamente delineadas, blanca, rosada, de mirada centelleante, de sonrisa triunfal... Carmen de ojos que adormecían la voluntad, de risa que infundía alegría, de perfecta dentadura, blanca y filosa, de manos minúsculas, con dedos pálidos y delgados (PA, 219)

una criadita joven, alemana o suiza, rubia, rosada, de sonrisa muy dulce (GS, 193) <sup>22</sup>.

El arquetipo reúne las cualidades de la energía y la dulzura; su aspecto formal responde en la gran mayoría de los casos al mismo tópico: jóvenes rubias, de piel muy pálida, ojos grandes, claros y serenos, todos ingredientes de la tradicional amada petrarquista del Renacimiento, de la belleza en la mujer como se entendía en la literatura clásica. La blancura exquisita de la piel, síntoma exterior de su delicadeza espiritual, la fragilidad de los miembros, son detalles descritos morosamente que potencian su figura radiante y armónica sobre el vacío físico de los retratos masculinos.

Cuando estas rubias aumentan de grosor y tamaño, se hacen más robustas, crecen en años, o al menos pierden esa apariencia de adolescentes, suelen corresponder a personajes más paródicos que sentimentales y abandonan el idealismo

22. Más ejemplos en MR 297, SA 118-9, E 8-9, etc.

que las convertía en diosas. La relación con el actante masculino también se establece en otros términos al dejar de ser las anheladas ninfas espirituales; así ocurre con Margot, (“rizos de oro, la piel rosada y blanca, los ojos misteriosamente iluminados, la talla que no vacilo en calificar de pesada , el pecho de paloma, la inmarcesible frescura de su inocencia y las enormes nalgas”, DS, 269), o con Carlota, de la que Guzmán desespera (“una rubia casi robusta, aparentemente maciza, cuya frescura de juventud se manifestaba, no menos que en la piel, en el desafiante pelo despeinado y en el corpiño excedido”, A, 318). También aparecen como personajes secundarios: la segunda prostituta de *Confidencias de un lobo* (238), la criada de Verónica, Berta, en *Todos los hombres son iguales* (21), o Mme. Cazamayou, la anfitriona de la fiesta en Bearn de *Todas las mujeres son iguales* (30). El caso más extremo es el de la srta. Krig (*Moscas y arañas*, 1554), la más obesa y de más edad de todas ellas, auténtica expresión del anti-ideal femenino.

El que las mujeres ridiculizadas o rechazadas sean una exageración paródica del ideal de la heroína (más rubias si cabe, más obesas, más cargadas de años), responde al mismo mecanismo al que Bioy nos tiene habituados de ejercitar el humor a través de la representación aumentada de los recursos tradicionales que él mismo emplea. Pueden verse tanto Margot como la srta. Krig a la manera de dobles de las amadas habituales, reproducciones en las que se potencia hasta tal extremo sus rasgos que queda distorsionada la imagen inicial: además de aumentar en corpulencia, Margot lleva a sus máximas consecuencias la generosidad inocente y la dulce entrega, hasta el punto de lindar con la más risible exageración. Helena Jacoba es el punto álgido de esa capacidad femenina de dominar al hombre psicológicamente débil y conducirlo a la catástrofe.

Pero muy pocas son las mujeres que salen malparadas en los relatos de Casares. La norma habitual es que en ellas se sumen dos calidades muy ponderadas: la de refugio y consuelo para los amargos caballeros ahogados en su pesimismo y la de superioridad sentimental respecto a éstos. Ya en *La invención de Morel* la imagen de Faustine incorpora ese don de constituirse como única posibilidad de consuelo frente a la adversa existencia del fugitivo: ella es el último cabo de esperanza,

Pero esa mujer me ha dado una esperanza. Debo temer las esperanzas. siento..., que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias... (IM, 105-106)

la soledad (o sea la muerte en que pasé los últimos años, imposible después de haber contemplado a la mujer (IM, 119)

En la monotonía de esa pasividad congénita del mundo masculino, “el único refugio para olvidar el aburrimiento era una aventura con una mujer” (TF, 282). Su ternura y su valentía conforman el seno más reconfortador en el que esconder los miedos adolescentes, las inseguridades, y es por tanto el núcleo

femenino la meta de la huída desde ese “yo” personal atormentado al mundo de la luz, luz tanto física –si recordamos que entre los rasgos de las mujeres deseadas uno de los de mayor trascendencia es su luminosa claridad–, como metáfora de su equilibrio interno:

Si pienso en ella veo un resplandor, como el que nos anuncia la cercanía de una ciudad cuando viajamos de noche... Vivir cerca de su esplendor compensa cualquier desventura. (RS, 63)

Puede sospecharse un matiz edípico en esta vinculación entre la mujer y el refugio, y frases muy ilustrativas demuestran que con frecuencia los donjuanes buscan en sus amadas ese cálido seno de la madre, ese cobijo inviolable:

Sentí que en la ternura de Paulina había un refugio inviolable, en donde estábamos solos (MP, 10)

Flora le sonreía con dulzura maternal (por motivos más o menos legítimos, a su lado Urbina siempre se había sentido moral y físicamente pueril) (Sa, 132)

Ello viene dado porque la pareja misma, gracias al halo que el amor y la energía de la mujer crean para envolver la relación sentimental, se transforma en un segundo vientre cálido. Ellas son las que dan lugar con la fuerza de su afecto a la formación de esa cortina impenetrable que separa a los amantes del resto del mundo: ésta es la razón de que ellas prefieran la soledad en el amor, hasta el punto de que para lograrla Julia es capaz del asesinato (“*Julia le dijo... que en Buenos Aires ninguna tarde, salvo en los fines de semana, estarían juntos, que en tales condiciones no sabía por qué serían felices*”, CF, 115). Y es también Andrea, en *Moscas y arañas*, la que obliga al temeroso Raúl a abandonar la casa paterna para vivir solos su matrimonio reciente:

Raúl Gigena no creía que hubiera en el mundo un lugar tan seguro como la casa paterna, pero Andrea, su mujer, le dijo que para nunca perder ese amor deberían vivir solos (MA, 151)

Esta capacidad femenina deriva de una profunda intuición que le permite entender el amor directamente, lejos de convenciones y premisas intelectuales. La mujer, liberada de tristes bagajes masculinos, es un ser más libre y capacitado para guiarse en la realidad:

No tenía paciencia con los libros, y de lo que se llama cultura no sabía una palabra; pero si te imaginas que era tonta, te equivocas. A mí, por lo menos, me daba veinte vueltas. (SA, 171)

Tal condición les permite entender que en una relación, solo lo sentimental tiene un valor absoluto, lo que implica una mayor concentración en la voluntad

de los afectos, despreciando las consideraciones abstractas que solo pueden desvirtuar y superficializar el mundo del sentimiento puro.

Podría compararse este tipo de reacciones con las de los personajes masculinos, muchas veces incapaces de entregarse al amor con ese apasionamiento feliz, pues dentro de su valoración no cabe otorgar tanta importancia a lo sentimental como a lo racional; cuenta Bioy sobre uno de sus personajes (Cross, 1988, 60): *“Mi héroe no era escritor sino un fotógrafo (...). En el curso de un trabajo encuentra a su verdadero amor, pero le proponen un nuevo trabajo, y, entre quedarse con la muchacha amada o seguir la vocación, no vacila: se va para seguir fotografiando”*.

A través de la dualidad razón masculina/irracionalidad femenina, se plantea la oposición romántica entre el conocimiento científico y la intuición humana que concibió Mary Shelley: *“el hombre es básicamente bueno, pero mediante la ciencia puede llegar a crear monstruos... las limitaciones de la razón aparecen denunciadas por la trascendencia de lo irracional... La ciencia y la razón nada pueden hacer contra los poderes definitivos de lo sobrenatural”* (Levine, 1982, 14). Puede establecerse, gracias a esta dicotomía irresoluble, una vinculación entre la tradición literaria en la que se inscribe Bioy y el Romanticismo, relación que ya ha sido puesta de manifiesto por Mac Adam (1973, 357-8): el lenguaje de Bioy *“es una derivación del Romanticismo... del ambiente estético que indujo a Wordsworth a decir, en Preface to lyrical Ballads, (1800): The principal object, then, proposed... was to choose incidents and situations from common life, and to relate them, throughout, as far as possible in a selection of language really spoken by men, and at the same time, to throw over them a certain coloring of imagination... “Esta forma de aunar lenguaje común y mundos escondidos tras la aparente transparencia del primero, vuelve a recordarnos lo ya tratado en páginas anteriores. Pero si en el caso del actante masculino el lenguaje (llevado casi siempre de sus labios, por la confluencia frecuente narrador-protagonista) cumplía a la función de ocultar su esencia inconsistente y ofrecer al lector la apariencia de normalidad, en el caso del actante femenino, el mundo de lo irracional, atávico y profundamente intuitivo, resta capacidad a la ilusión de un lenguaje lógico. La amada, en pocos casos tan parlanchina como el hombre, queda limpia de toda contaminación intelectual o científica, y con ello de los miedos que ésta conlleva. Por esta razón en ellas no se demuestra de la misma manera ese desdoblamiento psicológico a través de la oposición lenguaje/actos, que impide el desarrollo propicio de la historia de amor. Su intuición la hace voluble, cambiante y misteriosa, pero no engañosa (“Todo el mundo sabe que la mujer es periódica y cíclica –¿no la comparan con la luna?– pero el hombre que lo recuerda y atribuye a glándulas o nervios un ataque de llanto resulta un insensible”, MR, 302). Si sus actitudes suelen ser de difícil explicación, al mismo tiempo cuenta con una capacidad innata para sobreponerse a la angustia existencial masculina: frente al existencialismo del hombre, ella representa un vital esencialismo,*

Sólo llevaría el recuerdo de esa cara joven, mágicamente incontaminada de preocupaciones y temores (A, 319)

Esta suma de propiedades es la que procura la declarada superioridad de la mujer, ventaja que el hombre, de forma consciente o inconsciente, acepta. Simbólico es, por tanto, el regalo que el amante de *La invención de Morel* (119-120) prepara para Faustine, diosa venerada de hinojos; de una forma o de otra,

El hombre es un desheredado que debe aprenderlo todo; para cuestiones sentimentales, a los veinticuatro años tiene seis u ocho de edad. En la mujer obran casi intactos los defectos y las virtudes del instinto; cada una hereda la experiencia acumulada desde el origen del mundo... Yo era, ante ella, como un niño, como un niño que, por no estar formado, puede ser impuro o procaz. Para distinguir el bien del mal debía mirarla. (SA, 121)

Son las mujeres las únicas que saben de amor, las que realmente conocen sus propiedades y su incuestionable valor; su labor de “*docencia*” para con los hombre es firme y tierna, y únicamente de sus labios pueden escucharse las más certeras opiniones sobre los sentimientos humanos. Excelente la lección que Cecilia propina al protagonista de *Ad Porcos* (AP, 267-268), pero aún más hermosa si cabe la que en *La tarde de un fauno* ha de escuchar de labios de Olga, sorprendido nuevamente por la capacidad femenina para analizar lo profundo de los afectos:

me pregunté: “¿No saldrá ella con mejores razones?” ¡Tantas veces me ocurrió esto con las mujeres! Como si realmente poseyeran una mayor sabiduría sobre lo esencial de la vida, cuando creemos que sólo un milagro nos mostraría las cosas bajo otra luz, las mujeres con naturalidad operan el milagro, dan razones que reconocemos como verdaderas, razones que anonadan las nuestras, que nos dejan a la altura de niños teóricos, un poco estúpidos, porque hablan de lo que no saben... Me acuerdo que pensé: No aprendo. Como otras veces, por orgullo del intelecto, yo había caído en el error de imaginar la vida, el mundo, del todo transparentes a la razón, y, como otras veces, una mujer me señalaba que siempre queda para cada cosa un fanal de bruma, un margen inexplicable (TF, 287-288)

No es de extrañar que las criaturas femeninas de Bioy despertaran la admiración de su compatriota Cortázar que, poco antes de morir, “*dijo que envidiaba la habilidad de Bioy Casares para describir caracteres femeninos y que le hubiera gustado contar con esa destreza*” (Cross, 1988, 121).

El *TERCER ACTANTE*, introducido usualmente a través de esas “*situaciones extrañas*”, representa el puente de acceso hacia lo profundo de los afectos, como “*pruebas de entereza*” (Barrera, 1984, 25) que obligan a los protagonistas principales a manifestarse decididamente. Este actante impedimento, como entidad abstracta en muchos casos, pertenece más al cuerpo de los activos psicológicos

que al de los entes materiales. Su función consiste en problematizar la historia sentimental, y si ya la relación entre esos dos mundos opuestos, el masculino y el femenino, obliga a enfrentamientos y roces dolorosos al conjugarse fuerzas tan dispares, con el añadido tercer actante en discordia queda la consecución feliz de la historia como probabilidad fuera del alcance argumental.

Como adelantábamos, el actante negativo del triángulo amoroso puede no presentar la corporeidad física de los relatos tradicionales, sino adoptar la forma de una derivación del protagonista masculino, una suerte de contingencia psicológica que desdobra su voluntad y le impide el logro erótico. En estas ocasiones el primer actante se desdobra en los dos niveles narrativos: un impedimento de calidad corpórea del nivel de lo inteligible se complementa con una fuerza imprecisa o psicológica, simbólica a veces, que residen en el nivel profundo. No ha de interpretarse la animosidad y la energía que este objeto psicológico posee con una interferencia de la llamada “*novela psicológica*” en la narrativa de Casares, tendencia desechada por los dos famosos escritores fantásticos porteños: enérgicamente hace saber Borges su distancia de esta modalidad literaria en el prólogo que introduce *La invención de Morel*<sup>23</sup>. Tampoco cabe establecer contacto con la literatura del surrealismo que Bioy acogió durante escaso tiempo y que Borges le reprocha en su reseña a *La estatua casera*, indicando que “*el mayor obstáculo para lograr lo fantástico es su intención moral*”; durante esta primera etapa Bioy, “*bajo la influencia antirracionalista del surrealismo, consideraba una cobardía escribir coherentemente sobre realidades humanas que serían mucho más eficazmente reveladas en su incoherencia. Borges sostiene que la falsa coherencia del realismo y la incoherencia del surrealismo son en realidad defectos, no por razones morales, sino estéticas: ambas son soluciones simplistas y superficiales*” (Levine, 1977, p. 417). Años después en la narrativa de Bioy, la presencia de estos elementos fantásticos en las historias de amor, bajo la apariencia de sueños, visiones, intuiciones o miedos, se confunden con la realidad para no caer en la trampa del simbolismo fácil: “*se elimina la ilusión de un lenguaje del subconiente que ofrezca una clave, que sirva de símbolo al presentarse a otro nivel. El sueño también se resume con una frase hecha y con la misma ambigüedad que caracteriza el resto del discurso*” (Tamargo, 1983, 23). No hay pues dos mundos ni dos lecturas que se complementen o se expliquen mutuamente, sino que ese mundo oscuro del que nace el agente que imposibilita el amor, se materializa como la continuación directa del carácter masculino, o como un reflejo del mundo real de la pareja. Los elementos misteriosos devienen directamente de los seres reales, y ninguno domina sobre el complementario, ni el deseo de amor ni el desamor, pues los dos son partes de una misma esencia; como expresa respecto a los fluctuantes límites entre ensoñaciones y realidad

---

23. “La novela característica, psicológica, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden” (pp. 89-91).

Alicia Borinsky (1973, 118)), “*imposible distinguir entre ambos: ninguno tiene un lugar claramente privilegiado como expresión de la verdad, del mundo*”.

Cuando en muchas de las historias son el temor y la cobardía los que transforman al amante en el impedimento del amor, estamos asistiendo a un típico artilugio de Bioy, ese “*mecanismo de reflejos interno al discurso mismo... (que) opera de tal manera que cada función narrativa queda definida por las demás*” (Tamargo, 1983, 23). Este recurso procura a la narración esa atmósfera brumosa de misterio a través de la incertidumbre nunca depuesta que dificulta la lectura omnisciente y provoca el desconcierto del lector; a este recurso se refiere Iréne Bessiére como verdadero determinante de lo fantástico, descartando que la vacilación del lector o la del personaje sean las vías de expresión de la ansiedad; en la “*poética de lo incierto*” (Bessiére, 1974, 55) no se elige entre dos órdenes, el natural y el sobrenatural, pues ambos se invaden mutuamente el territorio<sup>24</sup>. En el caso de Bioy ese submundo de irrealidad que aloja lo fantástico, se intersecciona generalmente –al menos en lo que respecta a las historias de amor–, con el mundo psicológico de los personajes. Si bien las tramas de Borges excluyen este aspecto en la zona de lo irreal y apenas prestan atención a los elementos sentimentales de la mente humana, Bioy crea unos seres cuyos intereses afectivos participan activamente en el desarrollo argumental. En este sentido su posición no excluye ninguna de las dos formalidades del cuento fantástico que Yurkievich delimita en los ejemplos de Borges y Cortázar, exponentes máximos de dos concepciones diversas: Borges “*representa lo fantástico ecuménico, cuya ubicua frente es la Gran Memoria, se remite a los arquetipos de la fantasía... Para Borges lo fantástico es consustancial a la noción de literatura, concebida ante todo como fabulación. (...) Cortázar representa lo fantástico, o sea, la irrupción/erupción de las fuerzas extrañas en el orden de las afectaciones y efectuaciones admitidas como reales...*” (Yurkievich, 1890, 154). Por segunda vez el eclecticismo de Bioy le permite aunar concepciones literarias diversas que incorpora a su narrativa.

No siempre ocurre que el tercer actante cumpla con esta calidad psicológica, pues en algunos casos el triángulo amoroso se manifiesta como la intersección de intereses sentimentales de tres personas; sin embargo, el tercero siempre coincide con la zona fantástica u oscura, –a veces teñida de parodia–. Así sucede, por ejemplo en “*la relación entre el narrador–protagonista, Morel y Faustine (que) es la del clásico triángulo amoroso, con la diferencia, y aquí asoma otro matiz de ironía, de que dos de sus miembros existen solo como proyecciones de un portentoso equipo de cine*” (Matas, 1978, 121). El enano Rudolf o la vieja parálitica Krig son expresiones de esa vinculación argumental entre el tercero en discordia y el elemento fantástico de la narración. La incorporación de lo terrorí-

---

24. De manera similar se ha hablado de la narrativa de Borges, que “*follows a different theory of the fantastic and has produced a superior literature. Generally speaking, we cannot discern the preternatural in his stories because we cannot locate his basis of reality*” (Wheelock, 1980, 433).

fico y fantástico en la temática amorosa a través de ese actante destructivo, de ese agente que introduce la agresividad, tiene una relación inmediata con la derivación contemporánea del “romance” (en la acepción con que emplea el término Beer, 1970, 78-79) y su actual tendencia a vincularse con las imágenes del temor a través de la constante contradicción, la incertidumbre y desasosiego, imágenes que este género ha adoptado abandonando las tradicionales del “cumplimiento de sueños”, la máscara amable y esclerotizada de épocas anteriores.

Las dos naturalezas por las que según Barrenechea (1972, 397-405) lo fantástico se demuestra en el nivel semántico del texto (bien otros mundos, poderes extraños, dioses, muertos, bien relaciones entre los elementos de este mundo real que no siguen el orden natural: sueños, iconos, dobles,...), actúan indistintamente como portavoces de ese misterio doloroso. Ya los seres extranaturales, ya las extrañas relaciones entre los objetos naturales, provocan el rompimiento inevitable del círculo amoroso. Y ni tan siquiera la intensa personalidad femenina es capaz de solventar la desgracia.

Toda la fuerza de estos ingredientes restan impresión de realismo a la obra, puesto que, como explica Wheelock, (1980, 416), la mistificación que se deriva de los relatos fantásticos tiende a eclipsar el resto de los elementos de la narración; ésta es la causa que obliga al autor a encontrar una fórmula que restaure la verosimilitud a pesar del inconveniente de que cualquier medida de realismo, al lado de los aspectos sobrenaturales, pueda sentirse alcanzada por rasgos metafóricos o simbolistas. “consequently, the fantastic is generally used for itself alone, to distract and titillate, and the fantastic genre is often characterized as escapism, non-serious, and *minor*” (Wheelock, 1989, 416). Sin embargo, en la intersección entre fantasía y amor, expresada directamente en el ámbito de este tercer actante, Bioy Casares consigue mantener ambos elementos comunicados sin necesidad de que lo fantástico acapare por completo el espacio narrativo y sin que el texto adquiera esa peculiaridad simbólica o metafórica. Bien es cierto que en muchos relatos decididamente sentimentales no hace acto de presencia el elemento fantástico, pero casi siempre algún tinte de a-normalidad<sup>25</sup>. No podría aceptarse, por tanto, la premisa de Wheelock según la cual en el espacio narrativo lo fantástico se presenta en solitario para una narrativa como la de Casares, autor que en la reseña a *El jardín de los senderos que se bifurcan* juzga insostenible la separación entre géneros.

Lo que sí puede matizarse sobre la calidad fantástica de las obras de Bioy es su relación con lo que Todorov denomina “*Los temas del tú*” en oposición a un primer grupo del “yo” de esencia fantástica menos permeable y más dominante por tanto. En esta oposición se separan los tipos semánticos que tienen como

---

25. Casos en los que un elemento fantástico se incorpora al relato de amor son los siguientes: MP, HP, SA, MA, LS, LA, MR, PA. En otras ocasiones se introduce un elemento que más que fantástico podríamos denominar anormal, psicológicamente contradictorio o extraordinario: AP, DS, TF, TH, TM, RS, CE, CF.

tarea la puesta en cuestión de materia y espíritu, y en los que “*el yo se caracteriza por las relaciones estáticas, la percepción y las imágenes de la mirada*” y los “*temas del tú (que) tienen como punto de partida el deseo sexual y engendran los relatos de los excesivo, la perversión, la crueldad, la violencia, la muerte... Suelen ser más improbables o extraños que fantásticos. Se caracterizan por las relaciones dinámicas, la acción,... Están más conectados con el deseo, el instinto y el inconsciente del hombre*” (Barrenechea, 1972, 400). En lo fantástico del “*tú*” se pierde la “*ficción pura*” que Borges ponderaba en el prólogo a *La invención de Morel*; sí se puede mantener el rigor de la trama, el acoplamiento de los diversos incidentes argumentales como en un rompecabezas perfectamente ensamblado, pero no se mantiene la voluntad del autor de expresarse únicamente mediante la estructura argumental.

Resulta más exacta esta clasificación de Todorov en lo que se refiere a la caracterización de la narrativa fantástica de Bioy Casares que la que Ana María Barrenechea propone en su “*Ensayo*” (1972, 393) y que le lleva a definir la literatura fantástica como “*la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales*”, definición que no podría acomodarse a la tipología de los relatos amorosos de Bioy Casares en los que el problema planteado –el desamor–, no puede interpretarse en sí mismo como algo a-normal o irreal, a pesar de que lo fantástico haga acto de presencia en las funciones narrativas. No hay motivo para considerar, por ejemplo, un ingrediente a-natural en los problemas planteados en *Una puerta se abre*, o en *En memoria de Paulina*, en *Historia prodigiosa*, o *Los afanes*. Tal vez las soluciones o sus condiciones argumentales, la apariencia del actante negativo tengan este matiz, pero no el problema en sí que suele ser tan clásico como una relación sentimental entre un hombre y una mujer.

### III

A modo de conclusión podría resumirse que el tema del amor en los relatos de Casares, a pesar de su presencia continuada, ocupa un primer plano narrativo sobre todo en la segunda etapa de su producción, como voluntad expresada conscientemente. Esta actitud provoca frente a sus producciones anteriores una serie de variaciones formales y argumentales que pueden seguir tres cauces alternativos:

a. Se prescinde del elemento fantástico que queda relegado por completo; en este caso la variante actancial que provoca la distorsión en el desarrollo argumental (el tercer actante) y por tanto la sorpresa, tiene una esencia psicológica. Es la opción –sustitución de lo fantástico por lo psicológico– elegida en su primera obra de temática amorosa, *Guirnalda con amores*.

b. En obras posteriores muchos relatos continúan manteniendo una temática esencialmente amorosa, pero junto a la que se introduce en la ficción, como elemento actancial, el objeto fantástico. Aquí (*La sierva ajena*, *En memoria de*

*Paulina, El lado de la sombra, Una puerta se abre...*) el ingrediente de la anormalidad suele hacer su aparición sorpresiva forzando el desenlace argumental. En este caso se cruzan los dos ejes temáticos que Barrera (1984, 21) distingue en la creación de Bioy.

c. Ocurre en ocasiones que se hace imposible discernir si el elemento extraño consiste en un valor psicológico o bien un ingrediente fantástico, pues ambos entes se interseccionan y puede conjugarse una actitud psicológica extraña con los ingredientes clásicos del “*suspense fantástico*” (*Carta sobre Emilia*) o bien una experiencia mágica explicada psicológicamente (*Moscas y arañas*).

En cuanto a la formalización de los temas, sucede que la aparición de lo amoroso tiene unos efectos narrativos particulares entre los que se podría señalar:

1. La tradicional prevalencia de la trama sobre la esencia de los personajes no suele mantenerse, sino que éstos adquieren dimensiones más consistentes.

2. Esa “*máscara*” de la que trataba Levine se hace menos opaca y los seres resultan caracterizados con mayor profundidad psicológica. Bioy describe las particularidades del género femenino y del masculino como un “*buen psicólogo*”, según considera Julio Matas<sup>26</sup>.

3. Como consecuencia natural de la expresión de los afectos y de la práctica eliminación de la “*máscara*”, la parodia se suaviza y el autor deja entrever una mayor ternura por las desventuras de los personajes; como recuerda Villordo (1983, 73), “*El propio novelista ha confesado que si sus personajes tienen debilidades le resultan simpáticas*”. Así, pues, de los dos ejes que Barrera propone para la forma –rigor intelectual y humorismo irónico sentimental–, en los relatos de amor pierde valor el primero para potenciarse en el segundo esa actitud compadecida, guiada por la sonrisa y la ternura, que tanta calidez proporciona a las historias.

---

26. “*se muestra Bioy un buen psicólogo sacando partido de ciertas leyes de la atracción amorosa: observación atenta del objeto deseado, voluntario relajamiento de las cualidades visibles como salvaguardia contra el naciente movimiento de sumisión, –o más bien, en el fondo, temor al rechazo–, y, por último, esperanza de compañía, de socorro*” (Matas, 1978, 117).

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRENECHEA, A. M., "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana* XXXVIII, (1972), pp. 397-405.
- BARRERA, T., (1984) "Introducción" ed. *La invención de Morel. El gran Serafín*. Madrid, Cátedra.
- BASTOS, M. L., "Habla popular/Discurso unificador: *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares". *Revista Iberoamericana*, XLIX, (1983), pp. 753-767.
- BIOY CASARES, A., "Reseña a *El jardín de los senderos que se bifurcan*", *Sur*, (mayo, 1942, p. 62).
- BIOY CASARES, A., Prólogo a BORGES, J. L., BIOY CASARES, A. y OCAMPO, S. (1983), *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona, Edhasa.
- BORINSKY, A., "Lecturas y traducción: *Dormir al sol* de Adolfo Bioy Casares". *Revista Iberoamericana*, XLI, (1975), pp. 249-251.
- BORINSKY, A., "Plan de evasión de Adolfo Bioy Casares: la representación de la representación", XVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Michigan, agosto 1973.
- BORINSKY, A., "Adolfo Bioy Casares-1975", *Modern Language Notes*, XCI, (1976), pp. 356-360.
- CAMURATI, M., "Bioy Casares y el lenguaje de los argentinos", *Revista Iberoamericana*, 89, septiembre-diciembre, 1974, p. 712.
- CORREAS DE ZAPATA, C., "Adolfo Bioy Casares; *Historias de amor*". *Revista Iberoamericana*, 89, septiembre-diciembre, 1974, p. 712.
- CROSS, E. y PAOLERA, F. della, (ed.) (1988), *Adolfo Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets.
- LEVINE, S. J., "Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto". *Revista Iberoamericana*, XLIII, (1977), pp. 415-432.
- LEVINE, S. J., (1982), *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos.
- MAC ADAM, A. J., "El Espejo y la Mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares" *Revista Iberoamericana*, XXXVII, (1971), pp. 357-375.
- MAC ADAM, A. J., "Narrativa y metáfora: una lectura de *La invención de Morel*". XVI Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, Michigan, agosto 1973.
- MATAS, J., "Bioy Casares o la aventura de narrar", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII, (1978), pp. 112-123.
- MEEHAM, T. C., "Bibliografía de y sobre literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, XLVI, (1980), pp. 243-259.
- RUSSELL, C., "Toward tautology: the nouveau roman and conceptual art." *Modern Language Notes*, XCI, (1976), pp. 1044-1066.
- TAMARGO, I., (1983), *La narrativa de Bioy Casares: el texto como escritura-lectura*. Madrid, Playor.
- VILLORDO, O. H., (1983). *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- WHEELOCK, C., "Fantastic Symbolism in the Spanish American Short Story", *Hispanic Review*, XLVIII, (1980), pp. 415-434.
- YURKIEVICH, S., "Borges y Cortázar: mundo y modos de la ficción fantástica", *Revista Iberoamericana*, XLVI, (1980), pp. 153-156.