



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El paso de la ciencia ficción a lo fantástico en el período
1940-1954 de la obra de Adolfo Bioy Casares

Autor

Jorge Villanueva Anadón

Directora

Rosa Pellicer Domingo

Facultad de Filosofía y Letras

CURSO 2016-2017

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	3
2	ACERCAMIENTO A LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LA CIENCIA FICCIÓN....	4
3	EL PRÓLOGO DE BIOY A LA <i>ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA</i>	7
4	TRAYECTORIA LITERARIA PREVIA A 1940.....	9
5	LAS OBRAS DE BIOY EN EL PERIODO 1940-1954	11
5.1	LAS NOVELAS-ISLA: <i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i> (1940) Y <i>PLAN DE EVASIÓN</i> (1945).....	11
5.1.1	ANTECEDENTES LITERARIOS.....	12
5.1.2	DOS NOVELAS DE CIENCIA FICCIÓN.....	15
5.2	RELATOS FANTÁSTICOS: <i>LA TRAMA CELESTE</i> (1948).....	20
6	CONCLUSIONES.....	28
	BIBLIOGRAFÍA.....	30

1.INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación tratará varios aspectos de la obra de Adolfo Bioy Casares en un período clave de su trayectoria: los años 1940 a 1954, jalonados por las que son probablemente las obras más importantes de su bibliografía, *La invención de Morel* y *El sueño de los héroes*. Entre ambas obras el autor argentino publicó la novela *Plan de evasión* y la recopilación de relatos *La trama celeste*.

La idea de este trabajo surge con la lectura de un fragmento del cuento de Bioy “El héroe de las mujeres” de 1978: “¡Al diablo las islas del Diablo, la alquimia sensorial, la maquina del tiempo y los mágicos prodigiosos! nos decimos, para volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido del sur de Buenos Aires!”(Bioy, 2002: 394).

Este nos hizo preguntarnos por ese rechazo aparente del autor de obras fantásticas por sus creaciones anteriores. Con referencias obvias a *Plan de evasión*, entre otras, el Bioy maduro resalta los cambios temáticos y de escenario que se han producido en su narrativa.

Pretendemos tratar la cuestión del género al que pertenecen las obras del periodo elegido, esencialmente si podemos considerarlas ciencia ficción o fantásticas. Para ello, estableceremos una definición de ambos géneros apoyándonos en las obras teóricas de autores como Tzvetan Todorov y su seminal *Introducción a la literatura fantástica* para después revisar lo que críticos compatriotas de Bioy como Ana María Barrenechea, Carlos Gamerro, Patricio Pron o Carlos Abraham han aportado, principalmente por su relación más estrecha con la literatura en nuestra lengua, su interés por el género de ciencia ficción en general y el estudio de las obras de Bioy en particular.

Al producirse la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, prologada por Bioy, en 1940, esta circunstancia nos proporciona la oportunidad de conocer su posición al respecto del género en el mismo contexto temporal de la escritura de *La invención de Morel*.

Antes de pasar a las obras del periodo a estudiar revisaremos brevemente las obras previas, centrándonos en algunos relatos que ya permiten vislumbrar rasgos del Bioy posterior.

Finalmente, en los apartados centrales estudiaremos las narraciones de nuestro autor entre 1940-1954. Englobando *La invención de Morel* y *Plan de evasión* en un primer apartado, en el que veremos antecedentes en la literatura universal, las similitudes en las tramas y las características de la ciencia ficción de Bioy y, en un segundo apartado, la colección de relatos *La trama celeste* para observar la evolución hacia un modelo fantástico que irá tomando forma en las seis narraciones que

lo componen. Una forma diferente de afrontar lo fantástico, en la que ya podremos apreciar los elementos que definirán la obra de Bioy a partir de *El sueño de los héroes*.

2. ACERCAMIENTO A LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LA CIENCIA FICCIÓN

Para poder clasificar las novelas y cuentos que trataremos se hace necesario primero definir los géneros en los que vamos a encuadrarlas.

Quizá la definición más habitual del género fantástico viene del estudio clásico de Tzvetan Todorov, *Introducción a la Literatura Fantástica* de 1970. Todorov señala como claves varios aspectos que vemos a continuación.

En primer lugar que lo fantástico tiene lugar cuando: “En un mundo que es el nuestro [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 2005:24).

Así pues, se delimita claramente que para exista la literatura fantástica el mundo de la obra debe ser, no necesariamente *nuestro* mundo (es una obra ficticia, al fin y al cabo), pero sí uno en el que se den la misma condiciones de realidad para que el hecho extraordinario sea relevante. A partir del suceso que desencadena la acción Todorov define y clasifica los distintos tipos de literatura fantástica de acuerdo con las posibilidades de interpretación de dicho suceso. El personaje (y el lector implícito con él) debe optar por una explicación de acuerdo o no con las leyes del mundo que le son conocidas. Un ejemplo habitual es la aparición de un fantasma; el personaje puede pensar que es una alucinación, un sueño o un truco mecánico y por tanto que el suceso no es real. O creer que ha ocurrido verdaderamente y entonces asumir que lo que se daba por cierto (que los fantasmas no existen) resultaba no serlo. Todorov sitúa el terreno de lo fantástico en “el tiempo de esta incertidumbre” (Todorov, 2005;24). La obra puede mantener esa incertidumbre, dejando abiertas las posibilidades de explicación y entonces permanecer en el terreno de lo fantástico o puede resolver la duda, aportar una explicación, sobrenatural o no, lo que para Todorov supone que abandone los límites de lo fantástico para entrar en lo extraño o lo maravilloso, según sea dicha explicación racional o sobrenatural.

Con estas tres categorías, convertidas en cinco si se le añaden las dos híbridas-fronterizas (lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso) Todorov crea un marco para la literatura fantástica,

restringida eso sí a la narrativa, en la que será la interpretación del lector la que posicionará el texto en un lugar u otro de esta gradación genérica.

El estudio de Todorov trata muchos otros aspectos, tanto temáticos como discursivos. Quizá el más importante para el tema de este trabajo es su énfasis en la figura del narrador representado. Para Todorov la literatura fantástica se produce habitualmente en primera persona, con un narrador que es testigo, protagonista o un personaje de menor importancia pero igualmente perteneciente a la trama. “El narrador representado, conviene, pues, perfectamente a lo fantástico [...] es preferible al narrador no representado” (Todorov, 2005: 69).

El motivo es principalmente la ambigüedad, como hemos visto antes, clave para Todorov, que transmite un testimonio en primera persona y de un personaje implicado en los sucesos narrados. El concepto “prueba de verdad”, que Todorov adjudica al convencional narrador omnisciente en tercera persona, desaparece y da lugar a la duda que suscita el discurso de alguien que relata un hecho extraordinario. Este narrador no necesariamente tiene que mentir, simplemente puede equivocarse, estar influido por hechos terribles o haber recibido un testimonio (y esto es particularmente importante en las dos primeras novelas de Bioy, como veremos) de alguien a quien conoce pero que él no ha percibido por sí mismo. Asimismo para Todorov este tipo de narrador favorece la identificación del lector con el personaje. “Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico” (Todorov, 2005:69) De esta forma, la incertidumbre se ve reforzada por la propia naturaleza de la narración y ayuda a mantener el relato en los confines de lo fantástico.

La obra de Todorov se antoja clave para el estudio de la literatura fantástica, pero establece unas categorías estrictas que otros autores modifican y trasladan a la literatura actual. Nos parece relevante tratar los intentos de dos de ellos que lo hacen desde la perspectiva de la literatura en nuestra lengua y que tienen cercanía con Bioy, no solo por ser argentinos sino por haber estudiado en profundidad su obra.

Ana María Barrenechea en su artículo “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica” analiza el estudio de Todorov y, entre otras aportaciones, reelabora su sistema de categorías, llegando también a una clasificación con tres elementos, basada en los parámetros de la existencia implícita o explícita “de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no de este contraste” (Barrenechea, 1972: 392).

Así, Barrenechea aporta como elemento principal para definir lo fantástico que la presencia de hechos supuestamente sobrenaturales suponga un “problema”, que los personajes en el propio texto reaccionen con sorpresa o que identifiquen el hecho como a-normal, usando el término de la autora,

y no la duda sobre la condición sobrenatural como planteaba Todorov.

Mediante ese principio Barrenechea llega a tres categorías, dos de las cuales comparten nombre con las de Todorov: lo fantástico y lo maravilloso. Sin embargo, la primera está definida por la existencia de un contraste entre lo a-normal y lo normal que es percibido como “problema” mientras que en la segunda este no existe. Para la autora esto resuelve varios problemas que tenía la clasificación de Todorov : la ausencia de una categoría para lo normal/natural, que Barrenechea define como “lo posible”, y que sirve para contrastar la literatura si no realista si al menos carente de elementos sobrenaturales con la fantástica. Además se amplía la definición de literatura fantástica para incluir las obras del siglo XX que resuelven la incertidumbre todoroviana¹, lo que permite clasificar las novelas y relatos de muchos autores hispanoamericanos en tres categorías. Estas categorías, que ilustraremos con ejemplos de la obra de Bioy, sitúan lo narrado en tres órdenes (Barrenechea, 1972: 397)

1. *Todo lo narrado entra en el orden de lo natural*: Poco habitual en Bioy. Más en los cuentos de la época posterior a la que estudiamos o en novelas como *Diario de la guerra del cerdo*

2. *Todo lo narrado entra en el orden de lo no-natural*: El terreno que no llega a tratar Bioy. Un tipo de obras que podríamos considerar afin a lo real maravilloso, de hecho, el ejemplo principal de Barrenechea es el relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*.

3. *Hay mezcla de ambos órdenes*: Aquí la autora usa como ejemplo *La invención de Morel*, el resto de obras del periodo que estudiamos y otras de la producción posterior como *Dormir al sol* o los cuentos “Los afanes” o “Máscaras venecianas”.

Con esta clasificación Barrenechea aporta una solución a una cuestión más cercana a nosotros: la situación de las obras de lo real maravilloso, que ella sitúa fuera de lo fantástico y en un terreno más próximo al mito, pero sobre todo consigue una definición mucho más inclusiva de lo fantástico porque en ella caben las obras independientemente de que se resuelva la naturaleza de los hechos que provocan la *incertidumbre* o el *problema*.

Para tratar de desarrollar un marco en el que podamos distinguir claramente entre fantástico y ciencia ficción que nos sea útil cuando tratemos la cuestión principal de las obras de Bioy, debemos ir a otros autores que hayan tratado el género.

Hay un pequeño esbozo en la obra de Carlos Gamerro *Ficciones barrocas* que sugiere el cambio a un nuevo género en la modernidad con sustituciones de elementos clásicos por otros

¹ Para Todorov los relatos de Maupassant, fallecido en 1893, “representan los últimos ejemplos estéticamente satisfactorios del género” (Todorov, 2005: 132)

tecnológicos o científicos: “La fotografía se agrega al cuadro o al espejo [...] la realidad virtual al sueño, al doble tradicional se le agregan el robot y el clon” (Gamerro, 2010:74). Los clásicos entes sobrenaturales, protagonistas de las obras fantásticas pueden ser ahora máquinas o copias mecánicas o biológicas y aportar una solución científica y no sobrenatural al misterio.

Siguiendo esta misma línea de pensamiento Carlos Abraham en su libro *Borges y la ciencia ficción* escribe “La ciencia ficción relata hechos insólitos y sorprendentes, aunque otorgándoles plausibilidad a través de explicaciones científicas” (Abraham, 2010: 19). Para este autor la ciencia ficción se diferencia de la literatura fantástica y maravillosa, con las que guardaría un parentesco, por la doble acción de la presencia de la ciencia y la tecnología que, a su vez, suponen la ausencia de elementos sobrenaturales. Precisa más su definición señalando que hay dos rasgos genéricos clave: la ya mencionada tecnología y la ambientación futurista.

Este segundo punto es particularmente pertinente para las obras que estudiaremos de Bioy, que como veremos no están ambientadas en el futuro. Abraham puntualiza que si bien las obras suelen estar ambientadas en el futuro “es el estatus epistemológico de los hechos científicos en el contexto de enunciación, y no su ubicación temporal, los que determinan como ciencia ficción a la narración en la cual se hallan” (Abraham,2010:21). Por tanto, si las tecnologías o inventos no existen en el mundo real -lo que ocurre en las obras de Bioy- la obra también encajaría en la definición aunque esté situada en el pasado o el presente. La situación en un futuro, lejano o no, es habitual pero no es una condición imprescindible para la pertenencia al género.

En síntesis, los criterios que seguiremos para clasificar las obras del periodo que estudiamos de Bioy serán la presencia de acontecimientos o elementos insólitos, su carácter natural o sobrenatural y, de manera clave, si la explicación – si es que se produce- a la incertidumbre o el problema (usando los términos de Todorov y Barrenechea respectivamente) es de carácter racional o no.

3. EL PRÓLOGO DE BIOY A LA *ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA* (1940)

A la hora de realizar un estudio sobre el periodo 1940-1954 de la obra de Bioy se da la circunstancia de que es el propio autor el que nos aporta una reflexión sobre el género principal de sus escritos. La *Antología de la literatura fantástica*² aparece en 1940 y es una colección

² En adelante usaremos la abreviatura ALF

heterogénea de cuentos, poemas, fragmentos de novela o de ensayo, que Bioy junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo realiza con “criterio hedónico; no hemos partido con la intención de publicar una antología” (Bioy, 1996: 14). En el prólogo de esta obra Bioy compone unas breves reflexiones sobre la historia, la técnica y los argumentos de la literatura fantástica. Nos interesa la breve reflexión sobre las características de lo que él considera obras fantásticas, precisamente por el momento en el que el libro se publica, 1940, el año de *La invención de Morel*, porque nos permite asomarnos a la concepción del género que tenía Bioy en la época en la que estaba escribiendo sus obras de este período y que más adelante veremos cómo aplica en sus propias tramas.

No nos interesa tanto el breve apunte histórico que contiene el prólogo como el apartado dedicado a la técnica, pero vale la pena reseñar dos afirmaciones de Bioy en cuanto a la historia del género:

1. De acuerdo con Bioy la literatura fantástica aparece de forma definida en el XIX en lengua inglesa.
2. Nombra a varios precursores del género, en varios idiomas, entre ellos a Defoe y Hoffmann.

La primera afirmación destaca porque veíamos antes en Todorov y Barrenechea un cierto consenso al ahora de situar el origen del género fantástico en la Francia del XIX, llegando hasta Maupassant. Pese al origen francófono de Bioy es la literatura en lengua inglesa a la que le atribuye más importancia en ese momento. De hecho, los autores en esa lengua son mayoría en la ALF.

La segunda afirmación la destacamos porque tanto Defoe como Hoffmann son autores que influyen particularmente en las obras de Bioy, tanto *Robinson Crusoe* como *El hombre de la arena* aportan modelos temáticos y de estilo a las novelas isleñas del argentino.

Sin embargo, como decíamos, nos interesa más el punto dos, el dedicado a la técnica. Bioy se centra en tres aspectos:

1. El ambiente o la atmósfera
2. La sorpresa
3. El cuarto amarillo y el peligro amarillo

Al respecto de la ambientación Bioy compara el modelo clásico de atmósfera sobrenatural, normalmente construida con los tópicos de lugar como castillos y bosques oscuros y con la atmósfera sentimental exaltada, gritos y lamentos, puntuada muchas veces por tormenta, con el realista que él ejemplifica en Wells. Un modelo radicado en la cotidianeidad para que se amplifique

el efecto de la aparición de lo insólito. Este es claramente el predilecto de Bioy y podemos identificarlo con facilidad también en Cortázar (cuyo “Casa tomada” aparecerá en una edición posterior de la ALF de 1965).

Sobre el segundo elemento, la sorpresa, particularmente importante en los relatos cortos, Bioy, aunque reconoce la eficacia de algunos finales con revelación repentina, sostiene que esta debe “estar preparada, atenuada”. Bioy predicará con el ejemplo y en sus cuentos no recurrirá al final sorprendente o epifánico sino que anticipará con sugerencias y pistas, cuando no con explicaciones prolijas, la resolución del misterio.

El críptico nombre del último punto hace referencia a la novela de Gastón Leroux *El misterio del cuarto amarillo*, que narra un crimen en un cuarto cerrado. Bioy acredita a Chesterton como el creador de las expresiones *cuarto amarillo* y *peligro amarillo* que ilustran la preferencia por los elementos que caracterizan la novela de Leroux: “Un hecho, un lugar limitado y un número reducido de personajes”. Originalmente referidas a las historias policiales, Bioy extiende la recomendación al género fantástico, usando el cuarto como metáfora para constreñir el espacio y la trama y advirtiendo del peligro de la multiplicidad de personajes, anécdotas o conflictos porque diluyen el efecto que su carácter insólito o novedoso pueden tener en el lector.

Nos parecían más relevantes estos aspectos de entre todos los que ofrece el prólogo. Hay que aclarar que Bioy actualizará el prefacio en la edición de 1965 y expondrá diferencias -naturales con el paso del tiempo- con sus afirmaciones de la primera edición. Nos quedamos con la visión de 1940, coetánea con las novelas y cuentos que tratamos porque nos muestra de forma más precisa al escritor de ese momento.

4. TRAYECTORIA LITERARIA PREVIA A 1940

La obra previa a 1940 de Bioy Casares suele quedar apartada de los estudios y el propio autor suele mostrarse muy crítico con su producción de juventud, llegando a llamar a la época previa a la publicación de *La invención de Morel* “el largo periodo de libros que no concluí y de libros que no debí publicar” (Bioy, 1990:9). Efectivamente, los años anteriores a 1940 dejan una serie de novelas de diversos géneros que abandona sin concluir, pero de las que se conocen los títulos y, en algunos casos, los géneros: dos novelas policiales *El problema de la torre china* y *La navaja del muerto* y

dos de género fantástico *Inauguración del espanto* y *Pasado mortal*. Durante este periodo sí consigue concluir y publicar varios volúmenes de cuentos, desde *Prólogo* (1929), con solo quince años, en una edición que sufraga su padre, hasta *Luis Greve ,muerto* (1937), su última obra de este periodo. Esta última recopilación será de particular importancia como veremos más adelante. Bioy será más prolífico en la narrativa corta en este periodo y algunos de esos relatos son especialmente importantes porque en ellos encontramos no solo la inclinación por el género fantástico que caracterizará su obra, sino incluso el germen de posteriores historias. Nuestro principal interés por la obra anterior a 1940 recae en estas narraciones y trataremos dos de ellas en particular, “El doctor Preetorius” y “Los novios en tarjetas postales”.

“El doctor Preetorius”³ es un proyecto para un cuento, más que un relato terminado⁴. Empezado a mediados de 1936 es de particular importancia por ser, según Bioy “el punto de partida de la obra de Bustos Domecq” (Martino, 1991:275), inicio, por tanto de la larga colaboración bajo ese seudónimo de Bioy y Borges. Además de la importancia de ese hecho, este proyecto nos parece importante porque parece anticipar motivos de obras futuras y, en particular de *Plan de evasión*. La historia es el inicio de una trama policial, iniciada por la muerte del director de un colegio en extrañas circunstancias, que pretende ser vengada por sus alumnos. Lo importante, sin embargo, es la localización y la actividad que lleva a cabo el protagonista. En el colegio, situado “en una isla incomunicada” (y, para enfatizar el motivo isleño, la antigua estancia sobre la que está construido se llamaba La isla del Tesoro) el director llega periódicamente con grupos de animales vistosos, pero sobre todo de niños a los que tortura y mata de una forma inusual, “con medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora)” (Martino, 1991:275). Así, pues, un intelectual en un lugar aislado del resto del mundo que parece experimentar de forma cruel con seres humanos, lo que parece prefigurar futuros personajes de Bioy, particularmente el Castel de *Plan de evasión*.

El otro relato del que hablaremos, “Los novios en tarjetas postales”⁵ fue publicado en la recopilación *Luis Greve, muerto* (1937), en la que varias de sus piezas fueron más adelante reelaboradas en cuentos posteriores⁶. Es un relato muy breve, que cuenta la historia de una joven, cuya imagen utiliza su padre para las tarjetas postales con imágenes de parejas que produce. La joven es advertida de ello y empieza a investigar en el depósito de imágenes para encontrarse a sí misma en una historia de amor virtual con un joven, al que medita buscar pero con el que se resigna a tener un “noviazgo en imágenes donde ella tuvo de nuevo la iniciativa de las posturas” (p. 255.).

3 En Martino,1991: 225-226, todas las citas del relato provienen de esa edición.

4 Fue encontrado entre unos papeles viejos en 1990 y publicado en la edición de La Nación de 4-11-1990.

5 En Martino,1991: 254-255, todas las citas del relato provienen de esa edición.

6 Barcia señala el cuento que da título al libro y “Cómo perdí la vista” como inspiración de “Los milagros no se recuperan” de *El gran serafín* y “La sierva ajena” de *Historia prodigiosa* respectivamente (Bioy, 1990:10).

Este romance entre dos personas que nunca llegan a encontrarse, en la que una de las partes ignora completamente la situación parece un claro antecedente, con los personajes intercambiados, de la historia de amor entre el náufrago y Faustine de *La invención de Morel*. No hay ningún fenómeno extraño explicado por una innovación técnica, como en la novela, pero el cuento sí parece anticipar, como dice Montoya, “la fascinación por la fotografía y sus posibilidades ficcionales” de Bioy (Montoya, 2010: 162).

Ni “El doctor Preetorius” ni “Los novios en tarjetas postales”, especialmente el primero que ni siquiera alcanzó una forma definitiva, pueden considerarse relatos fantásticos o de ciencia ficción. Pero ambos crean personajes y situaciones que anticipan la dirección de las obras de estos géneros que Bioy producirá en la etapa posterior de su carrera.

5. LAS OBRAS DE BIOY EN EL PERIODO 1940-1954

5.1. LAS NOVELAS-ISLA: *LA INVENCIÓN DE MOREL* (1940) Y *PLAN DE EVASIÓN* (1945)

La publicación de las dos novelas que veremos a continuación supusieron un importante nuevo estadio de la obra de Bioy, no ya por su calidad, por el éxito o por los elementos de género que analizaremos sino por suponerle al autor un hito en su complicada relación con la novela en los primeros años de su obra.

Entre las obras previas a 1940, deliberadamente relegadas por Bioy, hay varios libros de cuentos pero solo una novela: *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno* publicada en 1935 con ilustraciones de Silvina Ocampo⁷. Esto no es debido a que Bioy no se prodigara en el género, puesto que en los años previos a la aparición de *La invención de Morel* hay otros cuatro proyectos de novela que abandonará. Entre los defectos de la juventud, Bioy incluye “alguna incapacidad para lograr obras acabadas” (Martino, 1991: 40).

La invención de Morel es el único de estos proyectos que prospera y con la publicación de *Plan de evasión* en 1945 conforma un dúo de novelas con características prefiguradas en la tradición pero que pueden ser claramente definidas como de ciencia ficción, si bien en la forma personal de Bioy de practicar este género.

⁷ El dato es de la cronología que aparece en Barrera (2001).

5.1.1 ANTECEDENTES LITERARIOS

Las dos novelas comparten ciertos rasgos; el más evidente la situación insular de las tramas de ambas. La acción se desarrolla en una isla en el caso de *La invención de Morel* y en varias, pequeñas y cercanas en el caso de *Plan de evasión*. La elección de islas parece obedecer a una intención del autor de mantener las tramas contenidas tanto en el espacio como en el número de personajes implicados, de acuerdo con los preceptos por los que abogaba Bioy en su prólogo de la ALF. Pero además las islas son muy abundantes en la tradición literaria universal, particularmente como escenario de leyendas, maravillas o prodigios y, más modernamente, escenario de historias de ciencia ficción.

Blas Matamoro, en su artículo “Archipiélago”, (1991) señala varios antecedentes de estos tipos, desde el Paraíso imaginado en mapas medievales con la forma de una isla redonda, la isla de Avalon, lugar donde aguarda el momento de su regreso a Inglaterra el Rey Arturo. Entre los autores renacentistas, especialmente en la *Utopía* de Tomás Moro (al que Matamoro considera el primer antecedente onomástico de Morel), pero también en el *Gargantúa* de Rabelais, cuyos viajeros van de isla en isla encontrando maravillas (un fragmento, titulado *Cómo descendimos en la Isla de las Herramientas* aparece en la ALF y Bioy le menciona como “precursor” en el prólogo) y en *La tempestad* de Shakespeare, en la que el mago Próspero hace aparecer todo tipo de visiones y prodigios ante los supervivientes de un naufragio, por lo que anticipa, en el plano de lo maravilloso, lo que Morel es capaz de hacer con la tecnología (y además será la inspiración para el clásico film estadounidense de ciencia ficción *Planeta Prohibido* de 1956 dirigido por Fred M. Wilcox).

Estos ejemplos pertenecen a épocas previas tanto a la literatura realista como a la que ya puede considerarse propiamente fantástica poniendo, como hacen tanto Todorov como Bioy, el inicio de esta última en el siglo XIX.

Quizá la más famosa obra situada en una isla sea *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, precedente de las aventuras en una isla de un naufrago y por sus semejanzas narrativas, basadas en la presentación de la historia como un diario en primera persona. Además de Defoe, podemos mencionar a Jonathan Swift, cuyo Gulliver recorre islas llenas de seres fantasiosos en sus viajes y a Stevenson, uno de los favoritos de Bioy, pero también de Borges⁸, cuya novela *La Isla del tesoro* es otro de los grandes hitos de la literatura de aventuras isleñas.

Más cercanas en el tiempo son los relatos de Horacio Quiroga y las novelas que nos parecen los tres antecedentes más claros: *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne, *La isla del Doctor*

⁸ Que lo elogiará con énfasis en el prólogo de *La invención de Morel*.

Moreau, de H.G. Wells y *XYZ* de Clemente Palma.

La fotografía y el cine son protagonistas en historias en las que los muertos conservan son registrados y las proyecciones permiten comunicarse con ellos e incluso viajar entre ambos lados de la realidad en varios relatos del uruguayo Horacio Quiroga como “El retrato” (1910), “La cámara oscura” (1920)⁹, “El espectro” (1924) o “El vampiro” (1927). Este último en particular, describe un invento que proyecta la imagen de una actriz ya fallecida y un enamorado que acaba muriendo por estar a su lado, parecidos con la trama de *La invención de Morel* que hacen altamente probable que Bioy conociera estas obras.¹⁰

La novela de Julio Verne, publicada en 1892 es señalada como un claro precedente de *La invención de Morel*¹¹ al anticipar la recreación mediante la tecnología de una mujer ya fallecida, de forma tan realista que llega a engañar a su antiguo prometido. Mediante el uso de grabaciones sonoras y trucos de luz con espejos, se proyecta tanto la imagen como el canto de una joven soprano. Además la trama, puesta en marcha por la aparición de hechos inexplicables, acompañados de voces y visiones fantasmales, tiene en el desenlace una explicación racional. La tecnología que recreó a la joven muerta, acompañada de medios propios de la época como el teléfono y la electricidad, están detrás de los fenómenos que los lugareños atribuyen al Demonio. Ya en la primera frase Verne anuncia que la fantasía es solo aparente “Esta historia no es fantástica, es solo novelesca” (Verne, 1988: 9) y la invención del físico Orfanik es explicada con precisión en el tramo final, lo que como veremos ocurre tanto con los hologramas de Morel y las operaciones de Castel.

Señalada de forma unánime en los trabajos sobre estas obras, *La isla del Doctor Moreau* (1896) a la que alude también Borges en el Prólogo de *La invención de Morel* y el propio Bioy (Ulla, 2000: 47) como un modelo para las dos novelas isleñas, la novela de Wells narra la historia de los experimentos que desarrolla Moreau en una isla del Pacífico sur, con los que pretende mediante la creación de híbridos entre hombre y animal o entre dos animales acelerar la evolución y crear nuevos seres de características humanas. Tras la llegada de Prendick, el narrador, y el descubrimiento de lo que está realizando el científico se produce una rebelión de los animales y Prendick, único superviviente se ve forzado a lanzarse al océano en una lancha y esperar un rescate, que finalmente le permite volver a su Inglaterra natal. Más allá de la obvia ambientación insular y del aparente homenaje en el nombre (a pesar de que Bioy señala que eligió Morel por “buscaba un nombre francés que fuera fácil de pronunciar en español” (Barrera, 1991: 85) la novela tiene

9 Mencionados ambos por Nitsch , 2008: 268.

10 Bioy no menciona a Quiroga en su amplia lista de lecturas previas a 1940 y no hay ninguna obra suya en la ALF. Nitsch (2008: 268) opina que “Bioy debe mucho más a Quiroga de lo que suele reconocer”

11 Bioy, 1998:32, Montoya, 2010:162 y Nitsch, 2008: 259

características narrativas que podemos ver en las novelas de Bioy, que como sabemos por la Cronología había leído las obras de Wells ya en 1934.¹² Entre estas similitudes está la narración en primera persona, proveniente de un testimonio directo escrito por el protagonista, que un familiar (un sobrino, la misma relación a la inversa que existe entre los personajes de *Plan de evasión*) hace público tras la muerte de aquel. También son similares el secretismo de la actividad que se lleva a cabo en la isla, que el mundo exterior conoce solo por rumores y la condición de fugitivos de Moreau y su ayudante Montgomery, cuya línea seguirán el Fugitivo de *La invención de Morel* y Enrique Nevers en *Plan de evasión* que sale de Francia por algún asunto legal no aclarado.

Sin embargo, la principal similitud es el carácter científico de los hechos insólitos narrados. La experimentación con personas y animales, si bien con fines completamente distintos (y apoyadas en disciplinas diferentes) es el principal punto de unión entre la obra de Wells y las de Bioy. Los protagonistas/narradores de las novelas se encuentran en las islas con fenómenos y/o seres extraños que más tarde descubren están provocados por la acción de científicos. Es más cercana la práctica de Castel en *Plan de evasión* que la de Morel porque tiene en común la cirugía sobre un ser vivo y además Castel experimenta con animales primero como hacía Moreau. El propio Castel espera la llegada de Nevers, un hombre culto, que cree puede serle de ayuda en los experimentos. En *La isla del doctor Moreau*, si bien este no espera a Prendick sí se muestra más favorable cuando descubre que es biólogo y ha trabajado con Thomas Huxley (amigo y colaborador de Charles Darwin).

Por último, el desarrollo final de la trama, con la rebelión y la muerte del científico recuerda también al desenlace de ambas novelas de Bioy, en las que los creadores de los ingenios y procedimientos terminan muriendo, sea por su propio designio como Morel o, en el caso más similar al de Wells de Castel cuya descuidada elección de sujetos con lo que experimentar deriva en varias muertes, incluida la suya. Los tres creadores de nuevos seres pagan con la muerte sus descubrimientos.

La novela de Clemente Palma, *XYZ: Una novela grotesca*, es un precedente indudablemente más oscuro, una obra muy poco conocida. Publicada en 1934, pero no editada en España hasta 2010, Levine (1982: 193) la señala como un precedente, particularmente de *La invención de Morel*. En la novela del peruano Palma un compañero de estudios de un científico narra su encuentro con él y posteriormente, incumpliendo sus deseos, publica las cartas que aquel le envió y así da a conocer la historia al mundo. A pesar de no haber encontrado ninguna referencia por parte del propio Bioy a la obra de Palma y por tanto no poder asegurar que Bioy la conociera antes de 1940, al leerla se encuentran similitudes indudables. Podemos enumerar las más significativas:

12 Martino, 1991: 282

Una vez más, una isla, a la que se retira el genial científico estadounidense Rolland Poe (descendiente del Poe escritor, cuya obra menciona el narrador) para construir una mansión en la que realizar sus experimentos. Estos consisten en la clonación de estrellas del Hollywood de la época. El procedimiento usa radiación, pero también filmaciones de las actrices para “imprimir” la forma en el compuesto biológico. El uso de procedimiento filmicos para crear un doble remite a los aparatos de Morel. La historia de amor que surge entre el científico y el “doble” de la actriz recuerda a la del Fugitivo con el “doble” de Faustine. El protagonista de la obra se parece mucho más a Morel que al fugitivo y no cuesta imaginar que, salvando las distancias, se nos está narrando la historia de *La invención de Morel* desde el punto de vista del científico que prepara su obra a resguardo de miradas indiscretas. Los personajes de Morel y Poe son muy diferentes, sin embargo, aunque sí tienen en común su destino, morir por causa de los efectos de su invento pues Poe fallece por la radiación que desprende las copias de actrices que crea.

El estilo literario de la obra de Palma, escritor ya muy veterano en 1934, no guarda relación con el del Bioy joven, pero tanto la trama, como la utilización de la ciencia e incluso el género epistolar que veremos en *Plan de evasión* hacen plausible que Bioy conociera la novela.

5.1.2 DOS NOVELAS DE CIENCIA FICCIÓN

Una vez considerado el camino literario previo pasamos a analizar las razones por las que las dos novelas que abren el periodo que estamos estudiando pueden considerarse de ciencia ficción. Paradójicamente, la intención de este apartado es clasificar según su género las obras de un autor que escribió “La división de los géneros es indefendible como verdad absoluta” (Martino, 1991: 51) y que además lo hizo en 1942, en el periodo de creación de estas dos narraciones. Difícilmente una obra determinada, por muy definido que tenga su género, no tendrá elementos en común con las de otro. Señala Gamarro la “combinación del género fantástico o de ciencia ficción con el policial” como una de las características de su prosa (Gamarro, 2010: 52) y parece darle la razón el propio Bioy afirmando “He llegado a pensar que históricamente hay una vinculación entre lo fantástico y lo policial” (Martino, 1991: 68). Vale la pena mencionar que Bioy no solo era un gran aficionado a este último género sino que escribió varias obras y elaboró antologías del mismo con Jorge Luis Borges.

Pese a ello creemos que es correcta la clasificación habitual de *La invención de Morel* y *Plan de evasión* como obras de ciencia ficción, veremos las razones que permiten argumentarlo y las particulares elecciones de Bioy a la hora de basar, situar y resolver las tramas. Concretamente cómo recurre a un modelo similar a una narración policial para contar una historia de ciencia ficción. Las dos novelas parten de una premisa parecida: un viajero llega a una isla donde ocurren

acontecimientos extraños, que tratarán de descubrir a lo largo de la narración y de los que dan testimonio al mundo exterior por medio de escritos. Tanto el Fugitivo (su nombre no es mencionado) como Nevers inician la larga lista de narradores de Bioy que son escritores en el universo interno de la narración (serán mayoría también en *La trama celeste*). Resumimos brevemente las tramas:

En *La invención de Morel* un anónimo fugitivo (usaremos en adelante Fugitivo como si fuera un nombre propio para referirnos a él) llega a una isla para huir de la prisión. La isla está desierta porque es pasto de una supuesta peste, pero él se establece allí. Después de un tiempo aparecen de improviso un grupo de turistas, cuyos personajes principales son Faustine, la mujer de la que se enamora Fugitivo, y Morel, que más tarde conoceremos es el responsable de la llegada del grupo. Después de infructuosos intentos de interacción, Fugitivo descubre (y el lector con él) que estas personas son imágenes tridimensionales grabadas y reproducidas por unas máquinas ocultas en las construcciones de la isla.

En *Plan de evasión*, el protagonista Enrique Nevers llega a Cayena, para trabajar en un archipiélago cuya isla más importante es la Isla del Diablo, donde está la prisión en la que el gobernador Castel, un personaje misterioso, objeto desde el principio de rumores y habladurías está actuando de forma extraña con los presos. Más tarde Nevers descubre que Castel está experimentando con los prisioneros (y consigo mismo) para alterar mediante cirugía la forma de percibir la realidad, creando sinestesias y sentidos amplificadas en los hombres y animales intervenidos. Los cuatro hombres que sufren el proceso ven alterados sus sentidos, captan los sonidos y el espacio de forma distinta, sus movimientos se ralentizan y adquieren nuevas capacidades como la de tocar a distancia. Esta última será la causa de la muerte de Castel al ser estrangulado por uno de sus desquiciados pacientes.

Al margen de los parecidos argumentos y la ambientación insular, las dos novelas tienen paralelismos en la forma narrativa. Levine (1982: 41-70) señala las más significativas:

- *La fuente del relato es un testimonio de primera mano del protagonista:* En *La Invención de Morel* es un diario que Fugitivo escribe durante su estancia en la isla y que servirá para documentar lo que ha hallado allí. En *Plan de evasión*, las cartas que Nevers envía a su tío Antoine narrando su experiencia en el Caribe. Las dos novelas están divididas en numerosos fragmentos, los de *Plan de evasión* tienen la fecha al inicio de cada uno.

- *Un editor crítico con el protagonista:* Ambas novelas tienen un editor intermediario entre la narración y el lector. En *La invención de Morel* es un editor anónimo que corrige algunos errores

textuales y cuestiona alguna información sobre la geografía insular. Este aspecto es más complejo en *Plan de evasión*, puesto que el tío de Nevers ejerce de editor y no presenta más que fragmentos de las cartas, parafrasea, opina e incluso incluye otros textos como una carta de un primo y rival de Nevers. También hay un editor como el de *La invención de Morel*, pero se limita a aportar dos breves notas a pie de página para aclarar referencias a obras literarias que hace Enrique Nevers.

- *El protagonista es crítico consigo mismo*: Ambos comentan sus propios escritos o, en el caso de Nevers, su propia personalidad, con sarcasmo.

- *Los narradores son críticos con sus antagonistas*: Fugitivo es muy duro con Morel, no solo por celos de su relación con su amada Faustine sino también por la calidad de sus escritos. Nevers encuentra a Castel “profesionalmente simpático”, reconoce sus buenas maneras y su cultura, pero lo considera una fachada y se muestra hostil casi desde el principio.

Reconocidas estas similitudes, donde hallamos diferencias claves en lo narrativo entre ambas novelas es precisamente al considerar la vinculación con el género policial. En los modelos clásicos de este género (de autores caros a Bioy como Poe, Stevenson o Chesterton) se presentan misterios que parecen conducir a una explicación mágica o sobrenatural, que luego de la deducción o investigación resulta no ser tal. En las novelas que analizamos sus protagonistas enfrentados con hechos insólitos inician una búsqueda que les lleva a descubrir personalmente una explicación de índole científica.

Las diferencias entre ambas surgen no tanto por la forma de discurrir la búsqueda, aunque las distintas situaciones geográficas, la compañía de otras personas, los medios materiales creen particularidades en la forma de actuar de ambos hombres, sino en la forma en que se presentan los misterios y la resolución que parecen insinuar.

Ambos personajes intuyen muy pronto, pero no llegan a descubrir, la realidad oculta tras los respectivos misterios con los que se encuentran. La diferencia entre las dos novelas es que, aunque las resoluciones son de índole científico al final de ambas tramas, los indicios apuntan a una explicación sobrenatural en la primera y a un complot político en la segunda. Bioy construye de manera honesta las tramas, haciendo caso de las normas del género, y el desenlace puede ser adivinado (y de hecho los personajes se lo adelantan de forma sutil al lector). En *La invención de Morel* es anticipado por las características físicas de los “simulacros”, como los denomina Montoya (2010: 163) que tienen volumen e interactúan con la materia física por lo que no pueden ser fantasmas o ilusiones y también por pistas como el relato del barco que hace Ombrellieri (que resultará ser el barco de Morel y sus compañeros de viaje) o la descripción de Faustine “como

posando para un fotógrafo invisible” (Bioy, 1998: 113), lo que desde cierto punto de vista es correcto.

En *Plan de evasión*, una novela mucho más meta-literaria, serán las referencias a autores y obras que tratan sobre la percepción, los sentidos o la sinestesia las que prefigurarán los experimentos de Castel. Señala Levine que las obras de William James o Rimbaud que cita Bioy abordan dichos temas. La mención de Leroux y *El Misterio del cuarto amarillo*, que el propio Bioy trató en el prólogo de la ALF, sugiere un crimen en una estancia cerrada, como será el caso en la muerte de Castel y el resto de los presos intervenidos por este. En cuanto al nombre del propio Castel, Pellicer (en 2004b: 536) aporta el nombre del Padre Castel, inventor de un piano que combina música y color, como inspiración de Bioy a la hora de elegir el nombre del científico de esta novela.

Veamos las situaciones por separado. En *La invención de Morel* Fugitivo se encuentra con una sucesión de hechos a los que no encuentra explicación: la súbita llegada a la isla de un grupo de personas, la imposibilidad de comunicarse e interactuar con ellas, sus extrañas acciones (como celebrar una fiesta al aire libre en medio de una terrible tormenta) o la aparición de dos soles en el cielo, por citar algunas. Fugitivo elabora y descarta hipótesis de manera racional y lúcida, basándose en lo que ve y su propia investigación: las personas no son visiones inmateriales (Morel pisa unas flores y las destroza), si no le ven quizá él se ha vuelto invisible (aunque le parece descabellado), quizá los llegados son extraterrestres y existen en un plano distinto (idea incorrecta pero más cercana a la solución final). Más adelante, agotadas las explicaciones racionales concibe ideas con raíz religiosa o esotérica. Plantea la posibilidad de que la isla sea un Purgatorio en el que debe expiar sus delitos o que, tal vez, los visitantes sean fantasmas. Todos los hechos que nos presenta Bioy apuntan a una solución sobrenatural. Cuando se encuentran tanto las máquinas como la explicación del funcionamiento de su tecnología filmada por el propio Morel queda resuelto e misterio de los hechos extraños sin margen posible para la ambigüedad y la novela queda firmemente en el terreno de la ciencia ficción.

En el caso de *Plan de evasión* sucede algo distinto. Nevers averigua muy pronto que hay algo extraño en esa isla y en el gobernador. Enseguida oye calificar a Castel como “anarquista”, descubre que está “camouflando” (usando esa grafía) los edificios, que ha hecho acopio de grandes cantidades de dinamita o que ha trasladado a los presos políticos a la Isla del Diablo y restringido el acceso a esta. Todos estos indicios llevan a Nevers a sospechar de una radicalización de las ideas de Castel, que tal vez planea una revuelta o, como indica el equívoco título de la novela, un plan de evasión. Solo el extraño comportamiento de algunos animales le lleva a vislumbrar, sin ser

consciente de ello, la verdad “Tal vez Castel fuese una especie de Doctor Moreau. Le costaba creer, sin embargo, que la realidad se pareciera a una novela fantástica” (Bioy, 1977: 66). Esta frase parece una ironía deliberada de Bioy hacia su personaje ya que, como sabemos, Castel resulta un científico que experimenta mediante procedimientos quirúrgicos en varios órganos y el sistema nervioso para modificar las capacidades de percepción del ser humano. Nevers, claro está, es un personaje de una novela, pero esta, más que fantástica, es de ciencia ficción, puesto que las causas para los extraños comportamientos de hombres y animales en la Isla del Diablo son de carácter científico.

Establecida la naturaleza de ciencia ficción de ambas novelas, para cerrar este capítulo nos gustaría tratar la personal forma de practicar el género de Bioy en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*.

El trabajo de Carlos Abraham que veíamos en el capítulo 3 nos aportaba una serie de características de la ciencia ficción. En uno de sus capítulos (pp. 138-139) trata sobre lo que denomina “borramiento de marcas genéricas” en la obra de Borges, que este usaría para ocultar rasgos de la ciencia ficción en sus obras. La personal forma de entender la ciencia ficción de Bioy hace uso de alguno de estos recursos pero no oculta su solución científica al misterio de la trama. Estos recursos serían:

- *Ambientación presente o pasada* : Es muy habitual en la ciencia ficción, particularmente en las distopías o en las obras en las que se imagina tecnología con capacidades fantásticas. Sin embargo, tanto *La Invención de Morel* publicada en 1940, pero en la que la máquina de Morel es inventada en 1924 como *Plan de evasión*, publicada en 1945 y cuyos hechos ocurren en 1913 tienen lugar en el pasado.

- El uso de lo que Abraham llama “*Citas-reliquia*”: Citas de autores y obras prestigiosas para aportar prestigio a género fantástico, considerado tradicionalmente menor. Son numerosísimas en *Plan de evasión* y usadas de forma más moderada en *La invención de Morel*.

- *Eliminación de explicaciones científicas*: Este punto puede parecer contradictorio con lo expuesto anteriormente sobre el indudable carácter científico de las obras. *Plan* sí incluye una prolija explicación de Castel sobre sus procedimientos. Sin embargo *Invención*, insinúa la presencia de la radiación (el aspecto de los fallecidos concuerda con el del envenenamiento por radiación), pero solo habla de los aparatos que reproducen las sensaciones de forma vaga.

- *Sustitución de lugares imaginarios por otros reales*: A la hora de situar sus obras fantásticas los autores mantenían el misterio sobre la localización, bien empleando vagos términos geográficos,

fingiendo desconocimiento o situándolas en lugares poco explorados (los océanos o los Polos). Más modernamente, al completarse la exploración de nuestro planeta los autores de ciencia ficción situaban sus tramas en la Luna o en otros planetas (el ejemplo más cercano a Bioy es el propio H.G. Wells).

Bioy, por el contrario, sitúa sus dos obras en lugares reales, las islas Ellice (hoy día Tuvalu) y la Isla del Diablo, que pese a su sugerente nombre se encuentra en el Caribe como dice la novela y, de hecho, fue realmente el lugar de encarcelamiento del Capitán Dreyfus al que hace referencia el personaje homónimo.

Estos puntos llaman la atención porque se diferencian de alguno de los modelos literarios de ciencia ficción que Bioy debió conocer. Discutiendo otra novela Bioy comentó que para una obra en un futuro remoto “hubiera debido inventar como Orwell o Huxley” (Ulla, 2000, p. 46) . No sabemos si Bioy había leído *Un mundo feliz* antes de 1940, pero sí parece claro que no le interesaban los escenarios futuristas.

El uso de lugares reales quizá esté ligado, como señala Levine, al desgaste del tópico del manuscrito encontrado, ya no aporta realismo como lo hacía cuando lo usaba Defoe en el XVIII, sino que refuerza el carácter literario de la obra gracias a que es un tropo conocido por el lector. De esta forma, Bioy no vería necesario situar la acción en un lugar imaginario y, probablemente también contribuye a la decisión de no emplear una ambientación futurista.

Frankenstein de Mary Shelley, *El hombre de la arena* de Hoffmann o *La Eva futura* de Villiers de l'isle Adam usan la electricidad como Palma la radiación en *XYZ*, una nueva tecnología desconocida para el gran público, a la que los escritores recurren para crear sus seres fantásticos mediante la imaginación razonada, usando la expresión de Borges en el prólogo de *La invención de Morel*. A diferencia de Palma, Bioy opta por no mencionar explícitamente en su novela la radiación, que habría de convertirse en un tópico en la literatura, el cine o los cómics de la segunda mitad del S.XX. Dicha decisión tal vez sea un primer indicio de la transición hacia una literatura menos dependiente de las explicaciones científicas y tecnológicas.

5.2 RELATOS FANTÁSTICOS: *LA TRAMA CELESTE* (1948)

La trama celeste, publicada en 1948, contiene seis relatos, cuatro de ellos anteriormente publicados en diversas revistas: por orden cronológico, “El perjurio de la nieve”, “La trama celeste”, “El otro laberinto” y “De los reyes futuros”, y dos inéditos: “En memoria de Paulina” y “El ídolo”. Fueron escritos, de acuerdo con Barcia, entre 1944 y 1948, por lo que Bioy los

compaginaba con la creación primero de *Plan de evasión* y posteriormente del inicio de *El sueño de los héroes*, que Martino fecha en 1946. Encuadrados en este periodo de dedicación a la novela, serán los únicos relatos que escriba Bioy en la década, un cambio significativo respecto de su primera etapa, mucho más pródiga en narraciones cortas.

Los relatos de *La trama celeste* no conforman una unidad, no comparten personajes, ni están entrelazados de ninguna otra forma pero sí comparten ciertas características y, salvo una excepción que discutiremos, explican la aparición de lo desconocido o lo insólito de forma distinta a las novelas que les precedieron. El subtítulo “relatos fantásticos” que le damos a este apartado obedece a ello.

Decía Bioy que el relato fantástico “es el cuento por excelencia” (Martino, 1991: 66) y que “para aprender a escribir tomé de modelo novelas policíacas y cuentos fantásticos, para mí el final es casi lo principal de una historia” (Bioy, 1990 p.22). Barcia, en su “Introducción” a la obra también señala estos tres elementos clave que las historias de *La trama celeste* poseen en común. Ya apuntábamos en el capítulo dedicado a las novelas que la influencia de lo policíaco, un género querido por Bioy (y que practicó célebremente junto a Borges) impregnaba las acciones de los protagonistas, que presentados con un misterio investigaban hasta hallar la explicación (y en ambos casos la muerte).

Los protagonistas de los relatos también investigan, por profesión o por vocación (los protagonistas-narradores de “El otro laberinto” y “De los reyes futuros” son escritores de novelas policíacas) y normalmente es el desarrollo de esa búsqueda la que descubre los acontecimientos, presenta las posibles hipótesis para explicar el hecho insólito y finalmente desarrolla la resolución. Y la mencionada por Bioy importancia de los finales también es un elemento común con las novelas anteriores. Con la misma fórmula de rechazo al final sorpresivo o epifánico, anticipándole al lector lo que va a conocer páginas adelante. Sin entrar de forma extensa aportamos dos ejemplos muy dispares. En “De los reyes futuros” vemos al protagonista quedar fascinado en la infancia por las focas de un circo. Cuando años después el narrador le encuentra, viviendo recluido en una quinta, solo se sabe que compra cantidades asombrosas de pescado. La revelación de que las focas son responsables de los sucesos de la historia queda amortiguada por estas dos informaciones previas. De una forma mucho más oscura, la compleja resolución de “El otro laberinto” (el muerto hallado en el siglo XVII es uno de los personajes y un manuscrito clave es una falsificación del protagonista) viene anunciada por la obsesión de un personaje con esa época y por el parecido de un supuesto texto histórico con la vida de ese personaje respectivamente.

Nos centraremos, como en el apartado anterior, en los elementos genéricos fantásticos para

definir el cambio hacia lo sobrenatural en los fenómenos insólitos de las historias. Revisaremos los cuentos en orden cronológico y no en el que aparecen en la edición de Barcia¹³.

“El perjurio de la nieve” es un relato con una larga génesis; Bioy le contó a Borges el argumento en 1932 y al parecer este le contestó “Es una hermosa historia, pero no vas a encontrarle el final” (Bioy, 1990 p. 21). En dicha historia hay una joven enferma, Lucía Vermehren, a la que su doctor da tres, a lo sumo cuatro o cinco meses de vida y que sin embargo vive más de año y medio, justo hasta la noche en que uno de los dos protagonistas irrumpe en la casa y visita a la joven que muere poco después. Vermehren, el padre de la joven establece un bucle en los actos de las personas de la hacienda, que los repite mecánicamente, día tras día durante ese tiempo hasta que la irrupción de un elemento nuevo parece romper el “encantamiento” y se produce la muerte de Lucía. El testimonio del doctor confirma lo inexplicable, Lucía debió haber fallecido tiempo atrás. La posible explicación no sobrenatural -una remisión de la enfermedad que se produjera como coincidencia no relacionada con el bucle- parece descartada porque en el momento en el que el ritual se rompe la muchacha muere y la explicación se antoja demasiado forzada.

Vemos en este primer cuento, narrado en forma de investigación policial¹⁴ unos hechos repetidos por un grupo de personas de forma indefinida, lo que recuerda a lo que ocurría en *La invención de Morel*, pero en este caso producidos por acciones humanas sin intervención mecánica. Los Vermehren representan una macabra función teatral privada y son testigos de un milagro privado: Lucía permanece con vida, mucho más allá de lo explicable. Bioy no recurre a prodigios mecánicos ni ninguna otra solución propia de lo que definíamos como ciencia ficción. Además, centrándose en la trama de investigación con los distintos testimonios en primera persona y del escritor ficticio (que en un guiño claro comparte las iniciales A.B.C.), deja abierta la explicación del “milagro”.

Encontramos, pues, un cambio en el enfoque de la resolución. Bioy sigue explicando prolijamente lo que ha ocurrido, con varios puntos de vista y una aclaración final de un *alter ego* intradieético. Sin embargo, todo ello está dedicado a la investigación del asesinato que comete Vermehren para vengar la muerte de su hija y si, como parece, no ha matado al verdadero responsable de dicha muerte. Los varios testimonios resuelven todos los elementos de la trama, a la manera de los de los relatos policiales. Sin embargo, el hecho que otorga al relato su carácter fantástico, la prolongada supervivencia de Lucía, es la única incógnita que Bioy opta por no revelar.

En los demás cuentos la actitud hacia lo fantástico evoluciona de forma similar. “La trama

13 Barcia respeta el orden de los cuentos de las ediciones originales de 1948 y 1967.

14 Como apunta Barcia “lo policíaco tapa lo fantástico, que pasa como marginado, en la intriga” Bioy, 1990: 61

celeste” narra la historia del capitán Morris, militar argentino que despegaba con su avión de Buenos Aires en un vuelo de prueba, pierde el conocimiento y lo recupera en un hospital de lo que resulta ser un Buenos Aires paralelo, virtualmente idéntico pero con pequeñas diferencias, la más importante que él no existe en esa realidad. Carlos Alberto Servian es el autor del manuscrito que constituye el grueso de la historia, que en la forma habitual de los relatos de esta recopilación está enmarcado en la del anónimo narrador principal. De su mano iremos conociendo las particularidades de ese mundo paralelo del que Morris pretende escapar.

Abraham (2010: 163) clasifica este cuento como de ciencia ficción, comparándolo con escritos norteamericanos de la época que tratan el tema de los mundos y dimensiones paralelos, típico del género. Es claro que el tema es ese, Bioy nos presenta no uno, sino varios mundos paralelos y sugiere que el número bien puede ser infinito. Sin embargo discrepamos con la definición de ciencia ficción porque no se sustenta en ingenios mecánicos o químicos. Precisamente Patricio Pron menciona este cuento como “exponente argentino del género”, que suele carecer de lo que él denomina el “novum tecnológico” como explicación de la “realidad hecha extraña” (Pron, 2011: 65 y 62) frente a sus “contrapartidas angloparlantes contemporáneas”¹⁵ en las que la presencia de la tecnología es la que hace posible los viajes espaciales, o extra-dimensionales. Morris (y luego Servian) cruzan a las otras dimensiones a bordo de un avión corriente (incluso Bioy escoge un modelo propio de la época) y no de una máquina inventada como ocurriría por ejemplo en una narración de H.G. Wells. Esto además prefigura el cruce a una realidad paralela a bordo de un vehículo cotidiano, un coche, que se produce en el muy posterior “El atajo” de *El gran serafín* (1967).

El umbral entre ambos mundos existe, como podría hacerlo el Aleph de Borges, no se explica y su función es poner en marcha la trama. Señala Pellicer que el filósofo francés Blanqui con sus escritos sobre infinitos mundos idénticos es la base teórica del relato, más concretamente la frase “El número de nuestros socios es infinito en el tiempo y el espacio” (Pellicer, 2004a: 178) (La traducción es mía). Este hecho es importante porque supone que la base del relato no es una teoría científica, la física cuántica, por ejemplo, sino filosófica. De hecho, en el relato Servian habla de sus ideas para vehículos y motores pero estos nunca se hacen realidad y no son el elemento que permite los viajes de la trama. Nuevamente se resuelve la historia, el narrador obtiene una prueba física del testimonio (el extraño anillo y el paradero en Brasil de “nuestro Morris”), un objeto imposible que sirve de comunicación entre mundos posibles como lo define Pellicer y conocemos que la diferencia entre nuestro mundo y la versión alternativa es que en este último no existe Gales y Cartago no fue

15 En concreto la novela *The world of Null-A* del canadiense A.E. Van Vogt (1948).

destruida por Roma. “La trama celeste” es el primer cuento de esta época que transcurre en Buenos Aires, si bien uno paralelo al real, y el uso de nombres de calles y barrios parece deliberado para crear un mayor efecto de extrañamiento cuando se produce el hecho fantástico.

Sí estamos de acuerdo con Abraham en definir “De los reyes futuros” como un relato de ciencia ficción. Quizá, como señala Barrera, “un relato poco citado si lo comparamos con otros del volumen” (2001: 99), es, además del más corto, el que más fácilmente remite a la ciencia ficción de las novelas-isla. Como otros cuentos que abordan temas semejantes a los de *La invención de Morel* o *Plan de evasión*, “De los reyes futuros” lo hace remitiendo a una explicación científica. Si la base de “La trama celeste” era la filosofía de Blanqui, en este será la obsesión del científico Marcos por la evolución darwiniana la que desencadenará los hechos. El narrador, amigo de la infancia de sus habitantes, regresa a su Francia natal como espía para investigar (una vez más la premisa detectivesca) los sucesos insólitos de la finca Saint Remi. En medio de una cruenta guerra, toda la zona está siendo bombardeada excepto los alrededores de la finca. En la narración se sugieren posibles explicaciones a las misteriosas acciones de Marcos: colabora con el enemigo, él y Helena están secuestrados, y otras que uno de los personajes califica de “fantásticas”. Lo único que el narrador puede descubrir es que compran incomprensibles cantidades de pescado.

Las explicaciones “fantásticas” resultan ser ciertas. Los experimentos de Marcos han otorgado a unas focas inteligencia y poderes sobrehumanos. Las focas alejan a los bombarderos y parecen controlar a los protagonistas. El narrador sucumbe al poder mental y va a ser objeto de experimentación cuando se produce un bombardeo y la historia termina con el narrador (que está redactando la historia que leemos con sus últimas fuerzas) en la mesa de operaciones.

Obviamente la experimentación del Castel de *Plan de evasión* con las percepciones y los límites de la capacidad humana ejercen una gran influencia en este cuento. El hecho fantástico puede explicarse por la labor científica que ha conferido poderes, como la telepatía, a unos animales. Se puede debatir la verosimilitud, pero como sucesor de Moreau las acciones de Marcos sitúan el cuento decididamente en el ámbito de la ciencia ficción.

Publicado en fechas muy cercanas a “De los reyes futuros”, “El otro laberinto” supone un gran ejemplo del cambio en Bioy a la hora de resolver hechos insólitos pero en un momento temprano en el que la forma del relato permanece fijada en modelos anteriores. En el prólogo a *La trama celeste* Bioy comenta que en esta narración “llevo al extremo, la tendencia, que por entonces me atraía, de complicar los relatos” (Bioy, 1990: 78). El cuento es el más largo del libro, su estructura en dos partes y con múltiples capítulos señalados y su insistencia en la evolución de los protagonistas quizá parece más propia de una novela corta. En todo caso, la complicación a la que

alude Bioy pudiera ser la presencia de dos modos distintos de narración: tercera persona omnisciente en la primera parte, lo que supone una novedad que prefigura la narración de *El sueño de los héroes*, y una segunda parte en la que se intercala la narración en primera persona de Horvath, en forma de “comunicación a sus amigos” en la que explica los sucesos de la trama.

La historia narra el misterio de la aparición en 1604 de un cadáver en una habitación sellada (que Istvan llama “el museo”, quizá un guiño de Bioy a Morel) de una posada que en la actualidad es la casa de la familia de Istvan, joven estudiante obsesionado con la historia y en particular con el misterioso y anacrónico manuscrito que portaba el muerto. La primera parte de la historia cuenta el regreso de Horvath a su Budapest natal, su reencuentro con su amigo Istvan y con su país en el turbulento inicio del siglo XX, con la lucha por la independencia como telón de fondo. La trama se desarrolla entre intrigas políticas y las habituales relaciones amorosas en Bioy imposibles por cruzadas. La segunda parte contiene el desenlace y la confesión de Horvath que resuelve ambos misterios: él creó el manuscrito del muerto como una broma para Istvan, dejando pistas que cree que este podrá descifrar; este, obsesionado con el escritor, acaba por entrar en la habitación sellada y se traslada en el tiempo, convirtiéndose en el muerto de 1604.

Esta estructura de bucle temporal, de viaje en el tiempo y comunicación entre épocas es resuelta una vez más sin recurrir a artilugios mecánicos. El Bioy admirador de Wells no pergeña una máquina del tiempo para crear el lazo entre siglos. El lector conoce la solución de los hechos al final, pero antes se nos anuncian las capacidades sobrenaturales de Istvan, que puede proyectar objetos “la forma, el color, [...] El peso me da más trabajo” (Bioy, 1990: 202) En el viaje en el tiempo de Istvan se intuye una sublimación de esta habilidad; ha sido capaz de proyectarse, sin moverse en el espacio a 1604, pero el esfuerzo ha sido demasiado para su débil corazón. Meehan señala que Horvath ha visto a su amigo más enfermo y más flaco con lo que “ya no tiene “exceso de equipaje” y está listo para su fantástico viaje en el tiempo” (Meehan, 1982: 75, la traducción es mía).

Con sus varios niveles de construcción narrativa, sus abundantes referencias cultas que cumplen una función de pistas de la solución final (como la mención al falsificador inglés Chatterton, que sugiere la falsedad del manuscrito, o la intencionadamente errónea cita de Ovidio que es un guiño tanto para Istvan como para el lector más experto) es fácil comprender lo que quiso decir Bioy con “complicar los relatos” y la comparación de Barrera de “El otro laberinto” con *Plan de Evasión* (Barrera, 2001, p. 16).

Frente a esto, los dos cuentos inéditos de la recopilación, “En memoria de Paulina” y “El ídolo” son un paso en una nueva dirección. Ambos continúan escritos por narradores internos en la

primera persona que caracteriza la obra de Bioy hasta el momento, pero prescinden completamente de los diferentes puntos de vista, fuentes y anotaciones y se limitan a presentar un testimonio personal dirigido al lector implícito.

“En memoria de Paulina” cuenta la historia de un triángulo amoroso, un tema que cobrará gran protagonismo en la obra posterior de Bioy y que aquí proporciona la causa del hecho fantástico. El narrador, un escritor, como es habitual en *La trama celeste*, después de años de una relación entre amistad y amor ve como Paulina se enamora e inicia una relación con Montero, otro escritor. Después de dos años en Londres vuelve a Buenos Aires y ve a Paulina una vez más, pero la nota diferente, con gestos y una forma de hablar más propia de Montero que suya. Cuando el narrador busca saber algo más descubre por un amigo común que Paulina fue asesinada por Montero, justo antes de su viaje y que Montero está en prisión desde entonces.

El hecho fantástico es planteado y no admite ninguna posibilidad de explicación no sobrenatural. Hemos contemplado la aparición de una mujer que murió años atrás e incluso tenemos una prueba física, una figurita que el narrador regaló a Paulina y que ha reaparecido tras su visita. Esta figura aparecía anteriormente y cumple su función chejoviana ahora. Pero además Bioy ha preparado el final comentando los celos de Montero y, lo que es más importante, los cambios en la presencia de Paulina, que ayudan al narrador a hallar la solución al enigma: la Paulina que hemos visto es una proyección mental de Montero (y por tanto no es Paulina sino la imagen que de ella tiene Montero) desde su celda, atacado por los celos que le impulsaron a matarla. La última Paulina es otro de los “fantasmas artificiales” de los que habla Mesa Gancedo. El carácter fantástico del relato se manifiesta en que Montero posee este poder, similar a la capacidad de proyección del Istvan de “El otro laberinto” y no un artilugio con funciones semejantes al de Morel. La alusión a la idea de Montero para crear un bastidor que contenga el alma de una persona (germen de “Los afanes” de *El lado de la sombra*, uno de los pocos cuentos de verdadera ciencia ficción de periodos posteriores de Bioy) se nos presenta, quizá como señuelo, pero Bioy opta por la solución fantástica y no la mecánica.

El último cuento que veremos presenta una peculiaridad que lo hace único entre los seis de esta recopilación, “El Ídolo” mantiene al desarrollarse la trama la incertidumbre todoroviana sobre la condición sobrenatural de lo que acaba de sernos relatado.

En “El ídolo” un anticuario bonaerense en viaje por Europa para comprar piezas valiosas adquiere en el Señorío francés de Gulniac una estatuilla de figura humana con cabeza de perro, que parece representar una divinidad celta, sin saber muy bien por qué (se pregunta “qué me impulsó, por ejemplo, a comprar el ídolo?”). Esta figura, que parece llevar siglos en la familia Gulniac, está

recubierta de clavos, cada uno de ellos, según la leyenda representa “un alma ganada por el dios” y no tiene ojos, lo que nos remite a una información anterior: la ceguera hereditaria de los dueños del Señorío, atribuida a su participación en orgías

De regreso a Buenos Aires vende la estatuilla a Garmendia, su principal cliente. Poco después aparece Geneviève, una de las criadas de Gulniac buscando empleo. La reunión del ídolo y Geneviève desencadena una serie de acontecimientos entre el narrador y Garmendia. Ambos hombres se obsesionan con la criada, Garmendia enferma y sueña continuamente con ella por lo que pide al narrador que la saque de su casa y más tarde hará lo mismo con el ídolo. El narrador se torna posesivo con Geneviève, se niega a que trabaje para otros y comienza él mismo a soñar continuamente con ella. En uno de los sueños se le aparece con el ídolo, como una “sacerdotisa”, cegando a Garmendia y clavando dos nuevos clavo en el ídolo. Al despertar, Geneviève está a su lado y enseguida descubrimos que Garmendia está efectivamente ciego o cree estarlo y en la figura del ídolo han aparecido dos nuevos clavos.

La sucesión de eventos entre sueño y realidad es continua en el relato y marca tanto la atmósfera como la interpretación. Las visiones de los sueños acaban haciéndose realidad, pero la narración es lo suficientemente ambigua para permitir una duda razonable. ¿Hay una verdadera maldición que recae sobre los dos hombres, encarnada en el ídolo y su guardiana? ¿Es todo una obsesión propia de un temperamento sensible que conoce las leyendas asociadas al supuesto objeto divino?

El propio narrador parece al final de su relato convencido de que “una retahíla de coincidencias fácilmente explicables [...] me sugirieron una historia fantástica en la que soy, además de héroe, víctima”, pero la presencia perturbadora de Geneviève parece convencerlo de que duerma y, con ello, que finalice de escribir la “historia fantástica” que estamos leyendo.

La combinación de elementos míticos y oníricos en un entorno cotidiano unidos al final que deja la incertidumbre sobre la naturaleza de los hechos hace de “El ídolo” un cuento que sobresale en esta recopilación. Comentábamos que este es el único que encaja en la estricta definición de lo fantástico de Todorov. La trama y resolución ambigua nos recuerda sin embargo a varios cuentos de Maupassant, autor querido por Bioy, incluido en la ALF, con sus historias repletas de acontecimientos extraños y narradores obsesivos que dejan abierta la interpretación de los desenlaces. Bioy asocia el estilo de este cuento a Proust, al que está leyendo ese año por sugerencia de Silvina Ocampo. En palabras del propio autor, “siempre tuve la preocupación de escribir de un modo grato para la lectura, pero se me soltó la mano para los relatos” (Barrera, 1991: 32). Un punto de inflexión que ya anuncian cuentos con una resolución en la frontera entre sueño y realidad como

“El héroe de las mujeres” al que aludíamos en la introducción.

6. CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo nos hemos propuesto describir las características de las obras de Adolfo Bioy Casares en el periodo 1940-1954: *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *La trama celeste*. Centrándonos en la disyuntiva ciencia ficción / literatura fantástica hemos pretendido establecer primeramente una definición de los términos que nos permitiera disponer de unos fundamentos concretos en los que basar la clasificación de las obras en uno u otro género. Para ello hemos acudido a las obras de Todorov, Barrenechea y Abraham principalmente. En ellas aparece claramente marcada la existencia de un hecho extraño y la explicación que se le da a este, sea de índole racional o sobrenatural lo que permite diferenciar entre la ciencia ficción y el género fantástico.

Tanto *La invención de Morel* como *Plan de evasión*, con sus recursos a ingenios mecánicos o a un revolucionario procedimiento quirúrgico, nos parecen indudablemente obras de ciencia ficción. La personal fórmula de Bioy en estas dos obras aporta mayor riqueza a los modelos del género, pero sigue estando encuadrada en él.

En los relatos de *La trama celeste*, por el contrario, (con la excepción única de “De los reyes futuros”) Bioy opta por soluciones sobrenaturales a los hechos insólitos que relatan sus narradores. Con el abandono de la máquina o el invento nuestro autor pone el foco en el hecho sobrenatural, resolviendo la trama y explicando lo sucedido pero sin revelar cómo funciona -tomando prestada la expresión del Fugitivo- el “adverso milagro”. La literatura de Bioy da un giro hacia lo fantástico que no implica la desaparición absoluta de los elementos de ciencia ficción en su obra pero sí un cambio claro en la poética del autor.

La publicación en 1954 de *El sueño de los héroes* suele marcar el comienzo de esta nueva etapa en la obra de Bioy Casares. Hemos analizado distintas explicaciones a los hechos insólitos que observamos en las novelas y cuentos anteriores y cómo se enfrentaban a ellos los personajes. Las máquinas o los prodigios quirúrgicos dejan paso a los poderes sobrenaturales, explicados o no y esto alcanza una nueva forma en esta novela. Es bien conocida la historia, la odisea de Emilio Gauna por conocer qué pasó en esa noche de carnaval de 1927, de cuyo recuerdo solo quedan visiones fugaces. La novela tratará de la obsesión fatal que le llevará, en la repetición en el carnaval de 1930 al desenlace mortal evitado tres años antes por la intervención de su amada Clara por medio de la acción del brujo Taboada. Un argumento completamente fantástico, ambientado en el

pasado y en un escenario alejado ya de las islas de Diablo y de las máquinas infernales. Una novela narrada en tercera persona por un narrador omnisciente y con personajes de la clase trabajadora. Abundante diálogos con expresiones locales, referencias innumerables a calles, barrios, clubes deportivos, salones de baile que existieron realmente. El viaje a Buenos Aires y sus alrededores se ha completado y Bioy localizará el grueso de sus obras en su país natal. Como decía, la cita inicial de este trabajo “volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido de Buenos Aires” (Bioy, 2002:394), siendo prácticamente siempre la capital de Argentina y sus provincias el escenario de las novelas y cuentos de nuestro autor a partir de 1954.

Sería faltar a la verdad afirmar que, a partir de esta fecha, la obra de Bioy se centrará exclusivamente en historias fantásticas o de amor (o ambas cosas) como las célebres recopilaciones de sus relatos publicadas en 1972 parecen indicar con su nombre. El bastidor de almas de Eladio Heller en “Los afanes”, el extraterrestre de “El calamar opta por su tinta” (un cuento muy querido por Bioy, que lo incluyó en la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*) o los procedimientos quirúrgicos de *Dormir al sol* podrían considerarse elementos propios de la ciencia ficción. Sin embargo, Bioy afirmará “Si se me ocurre una historia, esa historia puede incluir una máquina o puede no incluirla. Yo prefiero que no la incluya, prefiero una historia mágica” (Martino, 1991:77). Quizá las razones de Bioy estriben en que las máquinas que proporcionan la eternidad en el universo de la obra literaria, pueden hacer parecer obsoleta esa misma obra al lector por el progreso de la ciencia real. Una vez más Bioy “Me aseguran que un proyector tridimensional ya existe. Si esto es así[...] la historia que cuento en mi libro probablemente sea menos misteriosa de lo que lo fue para sus primeros lectores” (Martino, 1991:78). La tecnología holográfica está, incluso ahora en 2017, muy lejos aún de la inventada por Morel. Tal vez ni siquiera sea posible crear algo así. Pero el sentido de la reflexión de Bioy es claro, un invento mecánico ancla la historia en un tiempo determinado, como lo hizo el descubrir cómo era realmente la Antártida o Marte para las obras de Lovecraft o Wells. La fantasía, la aparición de hechos imposibles, explicados o no, pero no justificados como consecuencia de las acciones de una máquina quizá sí puedan permanecer “a salvo de las vicisitudes del tiempo” (Martino, 1991: 78) como dice Bioy del misterio de *El sueño de los héroes*.

Nos parece claro que entre las dos primeras novelas y los relatos de *La trama celeste* hay un giro de la ciencia ficción al terreno de lo puramente fantástico, sin embargo, los temores de Bioy respecto a la recepción futura de obras como *La invención de Morel*, parecen, afortunadamente, infundados.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Adolfo Bioy Casares

La invención de Morel /El gran Serafín (1998), Edición de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra.

Plan de evasión (1977) Barcelona, Edhasa.

La trama celeste (1990) Edición de Pedro Luis Barcia, Madrid, Castalia.

La invención y la trama, Obras escogidas (2002) Selección, introducción y notas de Marcelo Pichón Rivière, Barcelona, Tusquets.

Antología de la literatura fantástica (1996) (con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo), Selección y prólogo, Barcelona, Edhasa.

Obras consultadas

ABRAHAM, Carlos (2010) *Borges y la ciencia ficción*, Granada, AJEC.

BARRERA, Trinidad (1991) *Semana de autor* (editora), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

----- (2001) *De fantasías y galanteos*, Roma, Bulzoni.

BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)” *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, pp. 391-403

GAMERRO, Carlos (2010) *Ficciones barrocas : una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LEVINE, Suzanne J. (1982) *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos.

MARTINO, Daniel (1991) *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

MATAMORO, Blas (1991) “Archipiélago” en *Adolfo Bioy Casares : Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1990*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura.

MEEHAN, Thomas C. (1982) *Essays on Argentine Narrators*, Valencia, Albatros Hispanófila.

MONTOYA, Jesús (2010) “La actualidad de un clásico: Doble exposición fotográfica y simulacro en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares”, *Estudios Románicos*, Vol.19, pp. 161-171.

NITSCH, Wolfram, (2008) “ La invención y la repetición. Ficciones de los medios en la narrativa

de Bioy Casares” en Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.) *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Colonia, Universitäts und Stadtbibliothek Köln.

PALMA, Clemente (2010) *XYZ: Una novela grotesca*, Madrid, Edelvives-UAM.

PELLICER, Rosa ((2004) “Alteraciones sensoriales en la narrativa de Bioy Casares en La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos” *V Congreso internacional de la AEELH*, 535-543.

PRON, Patricio (2011) “¿Es posible una ciencia ficción sin ciencia?. La literatura argentina fantástica y de ciencia ficción ante el abismo tecnológico”, *Revista de Occidente*, 365, pp. 61-75

TODOROV, Tzvetan (2005) *Introducción a la Literatura Fantástica*, Traducción de Silvia Delpy, México D.F., Coyoacán.

ULLA, Noemí (2000) *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor.

VERNE, Julio (1988) *El castillo de los Cárpatos*. Traducción de Esther Benítez, Barcelona, Orbis.

WELLS, H.G. (2000) *La isla del Dr. Moreau*. Traducción de Catalina Martínez Muñoz, Madrid, Anaya