

SUSANA ROMANO-SUED (comp.)
Borgesada.
Córdoba (A): Topografía, 1999

Pampa Olga Arán

LA LITERATURA DE TIÓN

Universidad Nacional de Córdoba

TAL FUE LA PRIMERA INTRUSIÓN DEL MUNDO FANTÁSTICO
EN EL MUNDO REAL.*

En un cuento famoso de Borges, *Tión, Uqbar, Orbis Tertius*, se narra la creación y descripción minuciosa de un planeta imaginario, por parte de una sociedad benévola y secreta, una magna obra de hombres que crean el rigor de un orden ideal que al cabo de unos años comienza a producir transformaciones en la realidad conocida, la que empieza a ceder ante la lucidez implacable de las creaciones tiónitas. No insistiré en detalles de la maravillosa y creciente enciclopedia de Tión, pero sí en el dato significativo de que la literatura de ese planeta era un solo libro con todas sus variaciones. No sería impertinente señalar también que el descubrimiento de la enciclopedia de Tión se debe, en la ficción narrativa, a la menación casual de Bioy Casares de una cita de esa obra, en una noche en que los espejos multiplicaban el orden ilusorio de las cosas. Y allí empieza, por parte del narrador y de varios de sus amigos, la búsqueda intencional y azarosa de los textos desconocidos.

Ese cuento aparece en la *Antología de la literatura fantástica* que Borges, Bioy y Silvina Ocampo publican en 1940¹. La

ficción de Borges disimula (como el espejo en el fondo del corredor) la cifra de un proyecto, resultado de una sociedad casi secreta, creación de un nuevo lenguaje para las lenguas literarias de la cultura nacional.

TLÓN SERÁ UN LABERINTO, PERO ES UN LABERINTO URDIDO
POR HOMBRES, UN LABERINTO DESTINADO A QUE LO DESCIFREN
LOS HOMBRES*

Se hace necesario pensar en el momento histórico concreto, 1940, en que se instala la posibilidad en el campo editorial de acoger un proyecto antológico de literatura fantástica, dado que el género fantástico compartía, junto con otros (folletines, novelas sentimentales, de aventuras, de terror, policiales, etc.), su carácter de literatura de masas.

El proyecto, a juzgar por lo que opina Bioy Casares, surgió de su condición de ávidos lectores y de su deseo de difundir tales lecturas:

Como éramos lectores bastante fervorosos de la literatura, siempre tuvimos la intención de hacer un sinnúmero de antologías, muchísimas antologías. La realidad, en su forma de editores, nos disuadió. Empezamos con la Antología de la literatura fantástica, que reunía cuentos predilectos y creímos que habíamos logrado un éxito. El editor no pensaba así y no mostró ningún interés para que siguiéramos haciendo antologías. Aunque se resignó y publicó la Antología de la poesía argentina, que por razones de eufonía tituló Antología poética argentina, lo que siempre molestó un poquito a los autores. Este libro, por sus hospitalidades y por sus omisiones enojó a los críticos y al público lector en general, hasta el punto que los antologistas decidieron hacer una pausa. Después propusimos otra antología a varios editores. [Ulla, 1990: 142]

Pero, además del interés cultural por la reproducción de lecturas de escritores nacionales y extranjeros, en el interés por una antología de literatura fantástica está también el proyecto de obtener el soporte de la industria editorial para desarrollar un programa estético. Citemos una vez más el reportaje de Ulla [Ibid.: 39] a Bioy:

Pregunta: La Antología de la literatura fantástica es la primera que se publica en el país, ¿hubo dificultad para publicarla?

Respuesta: No nos recibieron con entusiasmo, ni el editor ni los libreros nos animaron, pero nosotros estábamos convencidos de que habíamos hecho algo con mucho interés. El Séptimo Círculo y la Antología fantástica interrumpe el momento en que los narradores argentinos habían olvidado, en cierto modo, la importancia del argumento, de la trama. Escribían novelas o cuentos que eran situaciones, o novelas psicológicas, o expresiones de la realidad social del momento, pero nos parecía que habían olvidado que la primera o la razón principal por la que existen las novelas y los cuentos, es el placer de la gente de oír historias.

¿De qué "gente" se trata? ¿En qué público están pensando? Obviamente no en el público que consumía hasta ese momento literatura de terror o sentimental², sino en una clase media ilustrada. El género fantástico se rescata —como lo hacen también con el policial— para convertirlo en un problema intelectual, en una compleja elaboración formal y en una depurada y sobria ejercitación lingüística.

Como lo han hecho notar varios críticos (D. Yates, R. Callois, R. Borello; véase *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, especialmente nº 104) a propósito del género policial que cultivaban Borges, Bioy, Bianco, Peyrou, era ésta una literatura destinada a sectores sociales que habían elaborado un aprovechamiento intelectual del ocio, tanto para la lectura como para la escritura y que, además, había crecido mucho en Buenos Aires, coincidiendo con el auge de la industria editorial argentina (término discutible por la localización absoluta de tal industria en la metrópoli capitalina).

Si como señala Donald Yates hablando de Buenos Aires

su carácter de gran metrópoli, el alto nivel de alfabetización y la disponibilidad de tiempo libre de su población para fomentar el cultivo del género policial, han hecho de Buenos Aires la capital latinoamericana del "whodunit" [*Capítulo*, 1981: 344]

cabe pensar que se daban nuevas condiciones de producción y de recepción para el impulso que toman los géneros marginales al ser

objeto de reelaboración por parte de escritores que ven en ellos las posibilidades de plantear nuevos tipos de modelos de mundo y una nueva estética de la representación para el género narrativo.

El proceso de modernización social de Buenos Aires en la década del 40 no es ajeno a estas innovaciones que se habían ido gestando a pesar de los vaivenes político institucionales. Como señala José Luis Romero [1976: 93-95] refiriéndose al rol ideológico que cumplieron las ciudades en América Latina:

Sin duda los cuadros de esas ideologías que empezaron a elaborar por su cuenta las ciudades estuvieron siempre conformadas en alguna medida por los impactos exteriores: el de la estructura socioeconómica del mundo capitalista, mercantil y burgués, el de las grandes corrientes de nuevas ideas que entrañaban versiones ideológicas de la realidad, explicativas unas y proyectivas otras, y ambas en diversos sentidos. Y siempre partieron de la imagen de una América europeizada, de la América como una nueva Europa, inmersa en el sistema de relaciones creado por Europa y dirigido por ella. Pero aun dentro de esos marcos, y muy lentamente, las ideologías fueron hallando su propio camino y, por debajo de los encuadres generales, comenzaron a cobrar cierta autonomía. Pronto podrían manifestarse como respuestas espontáneas y definiciones concretas frente a las situaciones reales. [...] Poco a poco, por debajo de las funciones básicas que la ciudad asumía, aparecieron los estilos de vida del conjunto y de cada uno de los grupos sociales, dibujando la peculiaridad de cada cultura urbana.

No por casualidad, Bioy Casares, inicia un cuento con esta frase enigmática: «*La realidad (como las grandes ciudades) se ha extendido y se ha ramificado en los últimos años*» (*El perjurio de la nieve*, 1945).

Lo que queremos señalar, entonces, es que el desplazamiento hacia el centro del sistema literario de ciertos géneros y el proceso de modernización acelerado de la ciudad de Buenos Aires (técnico y educativo) son cambios culturales que no conviene ver como separados, ya que inciden en la formación de nuevos lectores.

A esto debe añadirse lo que Jorge Rivera [1981.a] llama “el auge de la industria cultural” en Argentina. Ella coincide con

el momento de alta valoración del libro, que había sostenido el ideal de democratización en la distribución simbólica de la riqueza del saber³. El incipiente avance de los medios de comunicación de masas (cine, radio, historietas, fotonovelas, etc.) comienza a disputarle a los libros el usufructo de los lectores.

Este período, según Rivera —a quien seguimos en nuestra síntesis— se extiende entre 1936 y 1955, y puede subdividirse un estadio preliminar (1936-1939) con la fundación de las editoriales Losada, Sudamericana y Rueda que van a ser también sellos editores que salen a la búsqueda de un mercado para la venta de libros argentinos tratando de ocupar el espacio que habían dejado las editoriales españolas colapsadas por la guerra civil (1936-1939). Dice Rivera:

El libro argentino domina por completo el mercado interno, pero al mismo tiempo se perfila con gran vigor en el hasta ayer inaccesible mercado español, así como en los nuevos mercados de México, Santiago, Lima, Bogotá, La Habana, Montevideo, Río, Caracas, La Paz, etc.

La traducción se presenta —siguiendo con la descripción de Rivera sobre el fenómeno editorial— como un “campo” muy atractivo para la difusión de obras de ficción y no-ficción. No solamente se traducen obras aisladas, sino que se forman “colecciones” (por género, por autores, por temas, etc.). Precisamente Borges y Bioy crearon para Emecé “*La puerta de marfil*” y “*El séptimo círculo*” (1945) ya que el género policial alcanza una gran difusión, a diferencia del fantástico que por esta época se presenta todavía como una literatura experimental, para sectores de público más reducidos.

El rasgo local notable de las empresas editoras era que se rodeaban de asesores que tenían un rol intelectual destacado en el medio (Guillermo de Torre, Amado Alonso, P. Henríquez Ureña trabajaron para Losada, por ejemplo) y lo mismo pasaba con los traductores, oficio que es ocupado no por profesionales en sentido técnico, sino por escritores que convierten el oficio en una forma de arte y en un ejercicio erudito (cfr. al respecto los ensayos de Borges sobre las traducciones homéricas y las de *Las 1001 Noches*). Ello provoca, según Sarlo [1997], la oposición en-

tre lenguas pobres (de inmigrantes) sin tradición cultural y lenguas ricas, jerarquizadas y aprendidas desde edad temprana por los sectores de la alta burguesía porteña o bien por intelectuales vinculados a instituciones (el PEN Club, la Revista SUR) que ponen en circulación saberes prestigiados, obras y autores con reconocimiento internacional.

Esto trae aparejado nuevas tensiones en el campo cultural entre escritores que pueden vivir de su oficio (como traductores, periodistas, asesores, correctores), aunque sometidos a la tiranía de las políticas editoriales, y aquellos que no necesitan del oficio para vivir y cuya incursión por los medios es la oportunidad de consolidar un perfil intelectual y un programa estético innovador. Este último será el caso de Borges y Bioy (Silvina Ocampo se añadirá posteriormente, luego de su casamiento con Bioy Casares, ocurrido ese mismo año de 1940) a quienes la editorial Sudamericana acepta el proyecto de una *Antología de la literatura fantástica*, aunque *no los recibieron con entusiasmo*.

EN LOS HABITOS LITERARIOS TAMBIÉN ES TODOPODEROSA LA IDEA DE UN SUJETO ÚNICO. ES RARO QUE LOS LIBROS ESTÉN FIRMADOS. NO EXISTE EL CONCEPTO DE PLAGIO: SE HA ESTABLECIDO QUE TODAS LAS OBRAS SON OBRAS DE UN SOLO AUTOR, QUE ES INTEMPORAL Y ES ANÓNIMO.*

El planteo foucaultiano en *¿Qué es un autor?* [Foucault, 1991] es que el autor como estantito de la obra ha desaparecido, en tanto la escritura no sólo «se refiere a sí misma» [11] sino que, al mismo tiempo, es «la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer» [12]. Pero —continúa Foucault— no basta con decir que el autor ha desaparecido, sino que el problema pasa por preguntarse de qué modo esta desaparición contribuye a hacer aparecer otras funciones.

Tales funciones (que no son simplemente de orden gramatical o descriptivo) se ejercitan en relación al discurso como instauradores de discursividad en ciertas zonas temporales y espaciales donde la escritura se desplaza.

Buscamos entonces encontrar en la *Antología* que nos ocupa, algunas funciones del autor traductor que enuncia, en presente

y en otra lengua (en este caso se presentan los textos solamente en la lengua de recepción, el español), aquello que ya ha sido dicho en diferentes tiempos y lenguas. Quien "habla" (o quienes hablan en este caso) se sitúa en la frontera de un bivalcismo en el que una voz se superpone a otra en relación de reciprocidad aunque se empleen códigos diferentes. La autenticidad adopta el carácter de una polifonía, en el presente de la enunciación. Las opciones del traslado son múltiples (sintácticas, morfológicas, semánticas, en variedad de registros, jergas, etc.) y además la otra lengua es objeto de interpretación estética que, en el caso de traducción de una traducción, señala más intensamente la polifonía (por ej. *Semnin* del japonés Ryanosuki Agatagawa, o *Sueño de la mariposa*, del libro de Chuang Tzu, ambos traducidos de versiones inglesas, probablemente)⁴.

Pero si la función del traductor con respecto al discurso es una función de transformación (aunque parezca disimularse en la simplicidad de una reduplicación), con respecto a la obra (al texto de la obra) el autor de la antología se coloca en una posición testimonial de lo que Foucault llama "*relación de atribución*".

La garantía del antólogo de la atribución importa una responsabilidad jurídica, un juramento performativo subyacente que afirma algo así como: "yo juro que he traducido lo que ha sido escrito por tal escritor", y también implícitamente asegura "que tal escritor existe", o al menos que existe, en alguna parte, un documento que lleva su firma.

Esto es un hecho generalmente aceptado, aunque raramente, en el caso de una antología con intención universalizante como es la que estamos describiendo, se querrían o se podrían rastrear las fuentes de textos persas, japoneses, chinos, de los que probablemente hay varias versiones, o de otros escritos casi absolutamente desconocidos en el mundo de habla hispana como Max Beerbohm, Th. Bailey Aldrich, A. David-Neel, W. W. Skeat, O. Willoughby-Meade, etc. La *Antología* se presenta como multilingüe, aunque por las referencias se observa que los textos se han traducido principalmente del inglés y en mucha menor medida del francés y del italiano.

La función autoral del antólogo se despliega aquí como documentalista y casi filológica, excluyendo por definición la posibilidad del apócrifo⁵, aunque dejando abierta, en el reverso, su inquietante alusión.

Estas funciones del antólogo como traductor muestran que, sin usurpar las funciones de los autores primarios, se presenta como un mediador legítimo, como "autorizado" para "hablar en nombre de otro".

También puede ser pensada una última, tal vez la más notable función para el "autor" de la antología, la que le otorga "autoritas" para ejecutar una selección sobre un eje temático (por lo general explicitado en el título y prólogo).

Aparece como el responsable absoluto del material ingresado y de su organización en el interior del volumen y, por ello, pasa a ocupar el lugar tradicional del "nombre del autor" en la tapa, originando que el "reconocimiento" de la obra (su citación, su archivo, su registro) se remita siempre a tal nombre.

Es ésta una función "política" que permite la inclusión o exclusión de obras y autores en el eje sincrónico/diacrónico. El criterio (o estética del antólogo) es la Ley⁶.

En el caso de la *Antología de la literatura fantástica*, la obra encierra en embrión una preceptiva genérica que puede madurar si las condiciones de recepción del subsistema cultural donde se inserta, resultan permeables a los nuevos textos (nuevos no significa temporalmente "recientes", sino "no conocidos" en la cultura receptora, lo cual hace necesaria su traducción y una presentación monolingüe).

La función política del autor, pensada desde una antología traducida multiautorial como es en este caso la *Antología* de Borges, Ocampo y Bioy, nos lleva a concluir que la función "autor" se posiciona en un espacio de control sobre las operaciones de legitimación estética de lecturas. En el Prólogo a la primera edición de *Historia universal de la infamia* (1935), Borges decía [1974: 289]: «A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores [...]. Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual».

La *Antología* permite el encubrimiento, en la función del autor, de lecturas compartidas, tesoros hallados en una vasta e imperfecta Biblioteca que se reordena por el modo más convencional del alfabeto y por el menos convencional del género, para el que se busca la legalidad estética con buenas traducciones.

Añadamos que, lo que hemos denominado todo el tiempo "el autor", se despliega en tres nombres de tres personas di-

ferentes para una misma función. Verdadera estrategia fantástica donde los límites se socavan incesantemente en un múltiple juego de afirmación, reduplicación, transformación o sustitución. *Ya sabemos que en Tlón el sujeto del conocimiento es uno y eterno.**

MANUALES, ANTOLOGÍAS, RESÚMENES, VERSIONES LITERALES, REIMPRESIONES AUTORIZADAS Y REIMPRESIONES PIRÁTICAS DE LA OBRA MAYOR DE LOS HOMBRES ABARROTARON Y SIGUEN ABARROTANDO LA TIERRA *

Genette [1989: 326] dice que el objeto de la poética no es el texto singular —objeto de la crítica— sino el texto en su "transtextualidad" (es decir, la "trascendencia textual", como contrario a la "inmanencia textual"), que define como «*todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos*». Señala así una tipología de relaciones transtextuales, de las cuales nos interesa —para describir la *Antología*— la que denomina "paratextualidad". Ella define todo lo que rodea de modo próximo al texto (título, ilustraciones, cubierta, prólogo, índice, referencias bibliográficas, etc.), como señales accesorias que sirven para el estudio de la dimensión pragmática de la obra, el contrato de lectura preliminar.

Sabido es que con respecto a la organización y redacción de los paratextos la intervención de los autores es compartida con el equipo de la editorial en modo y grado diverso y, a veces, con otros escritores de firma reconocida, encargados de escribir el prólogo o la reseña de la contratapa, lo cual es una estrategia para legitimar el contenido, una "carta de presentación" de la producción.

Aceptando de manera general la clasificación de Genette y su criterio, acotamos sin embargo que algunos paratextos constituyen verdaderos "géneros discursivos" en el sentido bajtiniano, es decir enunciados convencionalizados cuyos procedimientos tienden a negociar significados entre los participantes de la comunicación discursiva. Nos proponemos examinar este aspecto en la *Antología* teniendo a la vista dos ediciones, la primera, de 1940, y la segunda, ampliada y con algunas variantes, de 1965, ambas de Editorial Sudamericana (cfr. nota 1).

Cabe pensar, por la trayectoria de los antólogos cuyos nombres figuran en la tapa de la *Antología*, que el nombre más re-

conocido en los círculos intelectuales de Buenos Aires en 1940 era el de Jorge Luis Borges (1899). Tenía quince años más que Bioy (1914) y seis más que Silvina Ocampo (1906), pero ya había producido una importante obra poética, varios ensayos y traducciones. Digamos que había culminado una importante etapa de filiación vanguardista, deliberadamente combativa de los cánones estéticos del modernismo, en la búsqueda de nuevas soluciones para la lírica y de nuevos rumbos para la literatura nacional. Colaborador de la Revista *Sur* desde 1931, amigo personal de Victoria y Silvina Ocampo (en cuya casa conocerá a Bioy en 1930), no había desdenado publicar artículos en el Suplemento del diario *Crítica* y en la sección *Libros y autores extranjeros* de la revista *El Hogar*. Más tardía es su obra de ficción en prosa, que comienza en 1935 con *Historia universal de la infamia*. Pero su nombre y su importancia como escritor distan mucho de tener el reconocimiento que alcanzarán veinte años más tarde, a partir de la década del 60, cuando atrae la atención de los escritores del *Nouveau Roman* (*Cahiers de L'Herne* dedica un número a su obra). La *Antología* lo encuentra perfeccionando su prosa de ficción y el estilo de sus relatos, siempre orientados a crear historias en cuya trama se tejen conjeturas fantásticas sobre temas de filosofía de la existencia.

Silvina Ocampo y Bioy Casares (quienes contraen matrimonio el año de publicación de la *Antología*), comparten con Borges una honda amistad y, sobre todo, una gran afinidad intelectual, pero obviamente su producción, por ese entonces, dista de tener público reconocimiento. Silvina ha publicado en 1937 *Viaje olvidado*, su primer libro de cuentos, y en 1942 obtendrá un Premio Nacional por los poemas de *Enumeración de la patria*, que recibe un interesante comentario de Borges. Bioy Casares, que ha tenido varios fracasos literarios («*lo de siempre, cuando publico un libro mis amigos parecen tristes, no saben qué decirme*» [Bioy, 1981: 16]), da a conocer ese año *La invención de Morel*, que será Premio Municipal de Literatura al año siguiente. Es notable cómo, aunque las fechas sean siempre indicadores casuales de procesos extensos, el año de 1940 es significativo para la producción escritural de los tres antólogos: vista en esta perspectiva, ellos se sirven de la *Antología* para cimentar su proyecto de creación individual.

Sin duda, por aquellos años, los nombres de los compiladores se asociaban al grupo del proyecto de la Revista *Sur* (funda-

da en 1931 por Victoria Ocampo, sobre una idea de Waldo Frank) con todo lo que ello implicaba en lo estético y en lo ideológico. Y, en varios aspectos, la *Antología* se inserta en una misma tensión intelectual con respecto a las políticas del libro, de la traducción y de la difusión de ideas liberales en esta parte de la geografía de América. Pero, curiosamente, no será publicada por la editorial de *Sur* (que se inicia en 1933 con traducciones de Jung, Heidegger, V. Woolf, D. H. Lawrence), tal vez porque, como señala Sarto [1997: 262] al referirse al proyecto de *Sur* en sus primeros tiempos,

se trata de una revista, esto es, de una forma de producción discursiva caracterizada por la copresencia de intelectuales que, sea cual sea su nivel de integración, no han delegado sino parcialmente en ese espacio común sus proyectos, sus prácticas, sus utopías.

La edición de 1940 aparece en la colección "Laberinto", que según aclara la solapa pretende una selección «de valor culturales y de «*lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundiales*» (sic). A continuación ensaya una clasificación del fantástico que contiene el volumen, mencionando los autores (no los textos) que lo tipificarían: clásicos (Poe, l'Isle Adam, Wells), orientales, místicos (Blotz, Swedenborg), los cultores de la imaginación *razonada* (Beerbolm, Kafka, Chesterton), los mejores artifices verbales (Joyce, Cocteau), los maestros del terror escénico (Dunsany, O'Neill) y los metafísicos (Stapledon, Carlyle y M. Fernández).

Como vemos el criterio clasificatorio es ecléctico, tan pronto se refiere a la tradición e importancia de un autor en el género (clásico), como al origen geográfico (orientales), a la organización argumental (imaginación razonada), al uso experimental del lenguaje, a ciertas cuestiones tematizadas (metafísicas). Varias categorías clasificatorias podrían servir de manera alternativa para albergar nombres de otra serie y en ciertos casos para generalizar toda la colección. Obviamente no se trata de una clasificación sino de una enumeración cuyo objeto es hacer saber acerca de los autores que integran el volumen sin que se tenga que acceder al índice. No hay ninguna mención de los responsables de la selección ni de la traducción.

En la edición de 1965, la propuesta al eventual lector comprador se reformula de modo más eficiente y singular. No so-

lamente porque se coloca el mensaje en lugar más visible –con-tratapa– sino porque:

* alude a la tarea de los compiladores como «tres destacadas figuras del mundo argentino de las letras [...] Los compiladores no cesaron hasta lograr esta meritisima selección de relatos de valor perdurable»;

* al género «que siempre ha ejercido un atractivo irresistible en el público lector» (nos preguntamos por el adverbio de temporalidad incierta), caracterizándolo luego como «género representado por las irrupciones de la fantasía creadora y la intuición artística en lo desconocido, lo inexplicable, lo misterioso, lo sobrenatural»;

* se ocupa de los relatos en cuanto «a las nuevas dimensiones imaginarias en que coloca al lector»;

* recupera la clasificación de la edición del 40 con algunas variantes simplificadoras, *artífices de la palabra* pasa a *magos de la palabra*, *terror escénico* por *escenificadores del terror*, *imaginación razonada* por *razonadores de lo inaudito*;

* señala la incorporación de *nuevas figuras*, incluyendo las de *grandes valores argentinos* (sin mencionar a ninguno);

* cierra el enunciado publicitario con una sanción valorativa del género, tratando de modificar la opinión generalizada por la crítica académica en el sentido de que el fantástico era literatura de evasión. Con un hábil juego de palabras reemplaza el juicio negativo por el hedonismo imaginativo, diciendo: «El lector tiene en estas páginas no una evasión, sino cien salidas al mundo de la fantasía.»

Es decir que, aparte de que esta presentación de tapa logra dar una visión editorial más ajustada y moderna del libro que ofrece (no en vano han transcurrido 25 años desde 1940), se promueve también la intervención de los compiladores –que a la sazón ya eran nombres prestigiosos– y de los escritores argentinos incorporados a la lista de autores.

No deja de llamar la atención que en ninguno de los dos paratextos editoriales se mencione siquiera el hecho de la “traducción” de los textos. Por estrategia o por inadvertencia se soslaya ante el lector el problema del acceso idiomático y de la transposición.

¿CÓMO NO SOMETERSE A TLÓN, A LA MINUCIOSA Y VASTA EVIDENCIA DE UN PLANETA ORDENADO?*

El criterio de dar la impresión de neutralidad valorativa y homogeneidad discursiva al conjunto se extiende a la organización interna que se refleja en el índice, absolutamente alfabético. Imposible saber por qué se ha rehuido algún tipo de clasificación como la que se ensaya en la presentación de tapa o en el prólogo, que veremos luego. Cabe sospechar que se trata de dar a la colección un orden inerte y práctico (como los Diccionarios y Enciclopedias).

El volumen de 1940 contiene 42 autores y salvo Chesterton, Bloy, Gómez de la Serna y Joyce, de los que se incorporan dos relatos, el resto de los autores está representado con un solo texto. Hay solamente 5 escritores argentinos: Borges, Cancela, Dabove, Lugones, M. Fernández.

El volumen de 1965 añade 26 textos y 19 autores, de los cuales 8 son argentinos: Bianco, Bioy, Delia Ingenieros (cuento en colaboración con Borges), Cortázar, C. Peralta, Peyrou, Wilcock y la mexicana Elena Garro. Como vemos, los escritores argentinos incorporados son en su mayoría amigos y coetáneos de los compiladores y aun ellos mismos. O sea que hay algo más de un 20% de autores nacionales que representan al género en la nueva selección, pero la mayoría son de la misma generación que los compiladores y aun así hay sensibles omisiones (como la de Enrique Anderson Imbert, para citar un escritor que ellos no podían desconocer). Los antecedentes genéricos rioplatenses se reducen, por otra parte, a Macedonio Fernández y a Leopoldo Lugones.

Dentro de la colección multiautorial que ofrece la *Antología*, después del título del cuento, viene un breve comentario biobibliográfico sobre el autor, en letra muy pequeña. Bioy dirá que «En aquel tiempo, tanto Borges como yo estábamos incondicionalmente del lado de quienes consideraban que lo importante es el texto y que el autor, sobre todo la vida del autor, puede olvidarse.» No obstante también confiesa que a muchos autores no los podían identificar y entonces les “inventaban” una obra.

De algunos textos –elegíamos por textos– nunca pudimos saber quiénes eran sus autores, como un señor I. A. Ireland, o George Loring Frost. Como Inglaterra estaba en guerra, era muy difícil

comunicarse, entonces hacíamos este tipo de bromas, les atribuíamos libros de autores argentinos, y los estimulábamos traduciendo al inglés o cambiando un poco las cosas. Por ejemplo "Viaje olvidado" de Stijna (Ocampo) se convierte en The Unremembered Traveller, El reloj de sol de Alfonso Reyes en The sundial, Ferrer de Buenos Aires en Loves London, La rosa infinita de Mastromarati (Cantos) en The Unending Rose. [Ulla, 1990: 142]

En otros casos hay explicaciones tan enigmáticas como ésta: BARRY PEROWNE. *Ninguna información relativa a este autor hemos logrado. Lo sabemos contemporáneo; lo sospechamos inglés.*

Atiéndase a esta otra curiosa referencia: HOLLOWAY HORN. *Matemático inglés, nacido en Brighton, en 1901. Célebre por su polémica con J. W. Dunne, en la que demostró: 1) Que la infinita regresión del tiempo es puramente verbal; 2) Que en general es más inseguro utilizar los sueños para profetizar la realidad, que utilizar la realidad para profetizar los sueños. Ha publicado: A New Theory of Structures (1927); The Old Man and Other Stories (1927); The Facts in the Case of Mr. Dunne (1936).'*

En la edición del 65 se advierten cambios que parecen apuntar a una simplificación idiomática de los títulos, traducciones al español. Así, por ejemplo *Le mendiant ingrat* de Leon Bloy, se convierte en *¿Quién es el Rey?*; *The Malay Magic* de Skeat, pasa a ser *El pañuelo que se teje solo*; *The Star Maker* de Stapledon, pasa a *Historias universales*; *De Miscellanies* de Aubrey, a *En forma de canasta*; *Confucianism and its Rivals* es traducido como *El negador de milagros*; *The Works* de Bailey Aldrich, como *Sola y su alma*, etc.

En la edición de 1940 los títulos de los relatos estaban en idioma original y en múltiples casos su título coincide con el de la obra de la cual se lo ha extraído. Esto hace pensar que el relato o bien no tenía título en el original o bien se lo han inventado para la *Antología*.

Las fuentes multilaterales se cian de modo muy general, sin referencia alguna a la edición con la que se ha trabajado. Parecía que todos los textos extranjeros han sido traducidos del inglés o del francés, incluidos los textos orientales. El único relato que podía haber sido traducido del italiano es el de G. Papi ni y no hay mención de fuentes alemanas o nórdicas. En el caso

de Swedenborg se dice por ejemplo: «*En dieciocho idiomas orientales y occidentales hay versiones de Swedenborg*».

Concluimos de todas estas observaciones que en ambas ediciones, pero más en la segunda, se ha soslayado lo que pueda parecer demasiado erudito y se ha juzgado innecesario distraer al lector con tales datos. Se construye una imagen de lector medianamente culto, con más pretensiones informativas que formativas y que por esta misma razón puede ser inducido a error o ser víctima de una broma. Deberá delegar su confianza en la veracidad de los compiladores. Éstos, a su vez, se imaginan a sí mismos en posesión de un saber idiomático y bibliográfico, especie de propiedad intelectual que no es necesario compartir, que les autoriza a hacer ciertas bromas y a elaborar versiones ficticias de datos periféricos al texto traducido, cuando éste sea muy poco conocido.

La composición y armado de esta zona paratextual de la *Antología* tiene el perfil de una tarea de divulgación y no de una tarea documental y por ello se presentan los textos únicamente en español. La traducción, aunque realizada con rigor estético y lingüístico no es puesta en primer plano, es una tarea íntimamente reservada y que no puede ser discutida porque sus fuentes no son reveladas. Tiene sobre todo un valor emblemático, permite el acceso a la biblioteca del fantástico universal.

AL PRINCIPIO SE CREYÓ QUE TLÓN ERA UN MERO CAOS, UNA
IRRESPONSABLE LICENCIA DE LA IMAGINACIÓN; AHORA SE SA-
BE QUE ES UN COSMOS Y LAS ÍNTIMAS LEYES QUE LO RIGEN
HAN SIDO FORMULADAS, SIQUERA EN MODO PROVISIONAL.*

La edición de 1940 apareció con un Prólogo, firmado por Adolfo Bloy Casares. Redactado en estilo bastante convencional, consta de tres apartados principales: la historia, la técnica del fantástico y el criterio de selección antológica.

El enfoque de la historia del género pasa por su motivación psicológica, el *miedo*, y su representación verbal, el *aparecido* (no dice "fantasma", usa un sinónimo más castizo, con la misma raíz). Con gran poder de síntesis señala tres núcleos conformadores del fantástico: la prehistoria de los relatos orales recopilados en los grandes libros fundadores, el Zendavesta, la Biblia,

Las 1001 Noches y Homero; la historia de los precursores literarios, desde el siglo XIV al XIX; y, finalmente, la constitución moderna del género: «*Como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés*» [7].

Como se ve, el eje que señala no es solamente temporal sino geográfico y, aunque elípticamente, cabe inferir la intención de mostrar un desplazamiento o una migración: de Oriente al Occidente europeo, su literaturización en los países anglosajones de ambos continentes, y... ¿por qué no ahora, casi a mediados del siglo XX, a los países americanos de habla hispana? ¿Por qué no al Río de la Plata como foco de irradiación?

Bien mirado, el índice de la *Antología* coincide con los hitos que el recorrido histórico diseña. De las ausencias sensibles en el tejido de esta red se dará una explicación al final del Prólogo. Por una parte, el «*criterio hedónico*» o sea «*Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos de la literatura fantástica que nos parecen mejores*» [14]. Pero a continuación y sin temor a las contradicciones se indican algunas «*omisiones*» que se atribuyen a «*razones de espacio*»: E. T. Hoffmann, Ambrose Bierce, M. R. James, Sheridan Le Fanu, Walter de la Mare. Se señala, vagamente, la posibilidad de conformar un segundo tomo con los autores faltantes y uno puede inferir que, aunque no son «los mejores» para los compiladores, también han incursionado el territorio del fantástico. De la producción nacional se incluyen cinco autores (Borges, Cancela, Dabove, Fernández, Lugones), de los cuales merece un comentario especial la obra de Borges, de quien se dice que «*ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción*» [13].

El segundo apartado en el Prólogo de la *Antología* es el más extenso y se dedica, como indica el subtítulo, a la «*Técnica*» del cuento fantástico. Comienza con una definición, en términos teóricos, de lo que entiende por «*género literario*» y que puede sintetizarse en estos puntos:

- * las preceptivas (*códigos generales*) no tienen vigencia omnitemporal, pero las *leyes* existen en términos históricamente variables;

- * las variaciones de las *leyes* producen transformaciones de lectores y nuevas exigencias para la creación literaria;

- * hay *leyes generales* y *leyes particulares* para la multiplicidad de cuentos fantásticos.

Se afirma todo ello en función de una propedéutica para el escritor: «*El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar*» [8].

Lo que sigue, entonces, será una serie de comentarios de relatos que figuran en la *Antología*, mezclados con juicios valorativos acerca del valor potencial y del uso (que no se advierten como cosas diferentes) que tienen ciertos procedimientos genéricos: creación de atmósfera, sorpresa, tema argumento y resolución del enigma o «*explicación*».

Bioy acepta tres tipos de soluciones para el problema del desorden creado en el fantástico: intervención de un ser sobrenatural; la explicación extraordinaria, pero no sobrenatural (en la que se incluye la ficción anticipatoria, del tipo de *La invención de Morel*, publicada ese mismo año); y finalmente, la sospecha de una explicación natural o su confirmación, que Bioy considera una debilidad genérica.

Lo que importa es la insistencia en la cuestión de la «*verosimilitud*» como eje para juzgar la pertinencia de una motivación fantástica y de un logro artístico. Este será el modelo apetecido, como veremos más adelante.

Uno se interroga, finalmente, por el destinatario de este prólogo que la convención establece como dirigido al lector, a manera de explicación o anticipación del contenido de la obra que se presenta. Y, sin duda, tal intención no está ausente y, diríamos, parece cumplirse formalmente. Pero, ¿de qué lector hablamos? Porque el Lector Modelo que construye el Prólogo de la *Antología* que sea capaz de disfrutar de la trama a la par que admira su despliegue constructivo y que aprende a distinguir un buen relato fantástico del que no lo es, no es un lector ingenuo sino un lector crítico. Para formar tales lectores hacen falta buenos escritores: «*Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura*» [8].

Esta transformación define un programa estético, una intención política de ingresar otros modelos en el campo literario. Veinte años atrás se hubiera escrito un «*manifiesto*», pero en 1940

ya no es hora de manifiestos, sino de "antologías", de "colecciones", de "sumas"⁸.

AQUÍ DOY TÉRMINO A LA PARTE PERSONAL DE MI NARRACIÓN. LO DEMÁS ESTÁ EN LA MEMORIA (CUANDO NO EN LA ESPERANZA O EN EL TEMOR) DE TODOS MIS LECTORES*

En la *Antología* se arma un mosaico de relatos cuyo modelo pasa por la producción de una historia con efecto ominoso, absurdo, o inexplicable, basada fundamentalmente en la construcción de una sintaxis de los acontecimientos que desafía toda interpretación causalista y finalista. El acontecimiento fantástico es efecto, no causa, prueba del orden incierto, virtual, infinito, reversible, del universo, que puede ser postulado imaginativamente. Se trata de darle forma, de hacerlo verosímil para el lector, que debe disfrutar tanto intelectual como estéticamente. La *Antología* es un recorrido por diferentes soluciones, variantes y matices del género (*Los de ficción abarcan un solo argumento con todas las permutaciones imaginables**). Puede, sin embargo, observarse que la selección tiende a privilegiar dos grandes direcciones de la ficción fantástica. Una, representada por relatos en los que el sentido del acontecimiento se desplaza para adquirir la forma de una alegoría o de un simbolismo acerca de los espejismos y misteriosas distorsiones de los deseos humanos: avaricia, soberbia, orgullo, lujuria, santidad. Lo sobrenatural, entonces, no se lee tanto como intromisión de un poder divino o demoníaco situado fuera del control humano sino como un tejido indiscernible de necesidad y azar en el que interviene la magia, forma reversible del sueño, pasaje a un sistema de causaciones inaccesible, irreparable. Creo ver en esta dirección del fantástico una tradición o influencia oriental que persigue el asombro, la reflexión y ciertos modos velados de sabiduría. No solamente ingresan relatos antiguos, chinos, árabes, persas o hindúes, sino también formas actualizadas en Lugones (*Los caballos de Abdera*), Kipling (*El cuento más hermoso del mundo*), Chesterton (*El árbol del orgullo*, *The Man who knew too*), León Bloy (*¿Quién es el Rey?*), etc.

La otra dirección del fantástico que selecciona la *Antología* examina las apariciones de lo espantoso en las prácticas cotidianas. Es un tipo de fantástico más moderno, más refinado ar-

tísticamente, cuyo paradigma narrativo serían cuentos como el de Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, o de Wells, *El caso del difunto Mister Elvesham*, aunque los núcleos semánticos se encuentren más bien en las alegorías filosóficas sobre el ser del universo o la problemática condición del hombre (M. Fernández en *Tantalia*, Kafka en *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones*, Olaf Stapledon en *Historias universales*). Desde el fantasma terrible, los juegos con el tiempo y las identidades, hasta los hrönir de *Uqbar...* se asiste al proceso de cómo la invención de mundos transforma la realidad y provoca el goce intelectual e imaginativo del espanto o de su latente amenaza. Las representaciones fragmentarias de la angustia existencial disputan la primacía a la solución, igualmente fantástica. Así, *Enoch Soames* de M. Beerbohm, *Serpolvo* de S. Dabove, *La sangre en el jardín* de Gómez de la Serna, *Sredni Vashtar* de Saki (H. H. Munro), *Los ganadores de mañana* de H. Horn, para citar los más representativos de este paradigma. Por lo general se ha preferido la impasibilidad de la forma de la representación de lo horrible o la deriva hacia la ironía o el juego del enigma insoluble.

Estas consideraciones permiten inferir que la concepción del relato fantástico de la *Antología* intenta diferenciarse de la ficción de tipo policial, donde el enigma se resuelve de manera lógica, especialmente del policial conocido como relato-problema, originado en la tradición anglosajona (la misma que se busca para el fantástico moderno). Una antología del fantástico tradicional y moderno serviría para deslindar el orden epistemológico y narrativo en el que se fundan ambos géneros, problema que sin duda preocupaba a los antólogos —y a Borges, especialmente.

En 1935, Borges había señalado una preceptiva para el género policial⁹, que consistía en «límite discrecional de seis personajes», «declaración de todos los términos del problema», «avara economía en los medios», «primacía del cómo sobre el quién», «pudor de la muerte», «necesidad y maravilla en la solución» que no es el recurso de lo sobrenatural, pero tampoco la vulgaridad de la psicología criminosa o de la rutina detectivesca. Si reconocemos que casi todos los preceptos pueden aplicarse al fantástico, quedan sin embargo dos diferencias, la que atañe al tipo de enigma y a la solución. Si en el fantástico se busca crear la atmósfera, es decir la mimesis del horror con resolución suspendi-

da, en el policial debe llegar por la vía de una sofisticada maniobra de detalles, por una combinatoria de posibilidades. El saber, que colma la ansiedad del lector y lo coloca en igualdad de condiciones con el narrador en el policial, se convierte en objeto de deseo diferido de modo interminable en el fantástico. El goce en el espanto que seleccionan los relatos de la *Antología* es más imaginativo que sensorial y abre infinitas preguntas sobre las metamorfosis de lo real y sus modos de representación verbal. El lugar de la enunciación aparece rodeado de tanta incertidumbre como el que se construye para el lector. Algo del orden de lo posible queda siempre excluido.

De este modo, el fantástico sugiere siempre una sospecha que no puede resolverse únicamente sobre el terreno de los hechos y de la clausura del relato, sino que propone siempre una apertura a otro plano de interrogaciones, en clave metafísica, sobre los bordes de lo real, la realidad y la apariencia, pero también sobre el poder y el saber de los sujetos de la experiencia fantástica. *Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos**.

El fantástico es también –y sobre todo– un lenguaje artísticamente realizado. El rechazo al uso de exageraciones o excesos en el plano de la expresión impone una sobriedad y una austeridad notables a todos los textos de la *Antología*. La traducción, como ya vimos, es una herramienta sutil para trabajar un lenguaje genérico. Pero eso no debe excluir la variedad de regímenes discursivos, lúdico, humorístico e irónico, principalmente, entendiendo el “régimen” en la acepción de Genette [1989] como efecto que se obtiene a expensas de un tema y de un uso estilístico no convencional del tema. Los mejores ejemplos serían *El destino es chambón* de A. Cancela y Pilar de Lusarreta, *En forma de canasta* de J. Aubrey, *Los cautivos de Longjumeau* de L. Bloy, *Final para un cuento fantástico* de I. A. Ireland.

Y tampoco, vanguardistamente, se ciñe a una forma narrativa genérica. Aunque predominan los cuentos –desde los muy largos como *Ser polvo* de Dabove a los muy breves como *Sola y su alma* de Th. Bailey Aldrich– hay multiplicidad de tipos de relatos:

casos (*En forma de canasta*), apólogos (*El brujo postergado*), leyendas (*La pata de mono*), parábolas (*Historia de Abdul, el mendigo ciego*), adivinanzas (*El sueño de la mariposa*), alegorías (*Peor que el infierno*), fragmentos de obras mayores (de Joyce, de Carroll, de Rabelais), escenas dramáticas (de Zorrilla, de E. O'Neill).

Se pone en entredicho no solamente la forma compositiva que puede albergar el efecto fantástico, sino también la atribución de estatuto literario a un texto, cuando no se conoce qué sea literatura para otra cultura. Así dice Bioy en el Prólogo:

Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos. El admirable Sueño del aposento rojo y hasta novelas eróticas y realistas como Kin P'ing Mei y Sui Hu Chuan y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños. Pero no sabemos cómo estos libros representan la literatura china; ignorantes, no podemos conocerla directamente, debemos alegrarnos con lo que la suerte (profesores muy sabios, comités de acercamiento cultural, la señora Perla S. Buck), nos depara. [7]

Se trata de mostrar un efecto de irrealidad como percepción intelectual de un problema monstruoso y no como una representación de los monstruos¹⁰. Es un fantástico que se inclina más bien por la maravilla del pensamiento y de la acción imaginativa, que se atribuye la capacidad de abarcar una totalidad muy heterogénea bajo el dominio del género entero. Se “inventa” un género por la selección de diferentes tradiciones culturales y de diferentes estadios evolutivos y por ciertas operaciones estilísticas de la traducción literaria que contribuye sigilosamente a compactar el corpus. Y sin embargo, hoy resulta para la lectura como extrañamente homogéneo y familiar, precisamente porque no sólo fue introducido como producto de una hábil selección de sus compiladores (la Biblioteca personal), sino que éstos también habrán de producirlo como escritores, siguiendo y perfeccionando estas líneas de fuerza originarias. La *Antología* encarna el proyecto de una literatura que vendrá. En la cultura nacional se presenta como un orden excéntrico pero admirable, que echa por tierra toda concepción positivista de la cultura y la mimesis del realismo y costumbrismo. De esta manera plantea también de manera elíptica su relación con el discurso dominante de la cultura nacional.