

El discurso fantástico anti-utópico de Adolfo Bioy Casares

“Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo, pero hemos consentido en su arquitectura tenués y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.¹

Jorge Luis Borges

Aída Nadi Gambetta Chuk

Una imaginería alquímica, unida a narradores scherezadianos hace de los relatos de Adolfo Bioy Casares un plan de evasión, o sea de lectura inédita de la realidad en los reinos de la aventura y de la fantasía o de la fantaciencia.

Confiesa que le gusta escribir, es decir, inventar historias, partiendo de una idea abstracta a la cual le construye el espacio, los personajes y el tiempo, además de que mucho de ese material proviene de sus sueños. Cree que la realidad siempre puede revelarse como fantástica. De los cuentos fantásticos ha dicho que “son ideas fantásticas, especialmente elaboradas para ser creíbles”² y de lo que hace verosímil la ficción:

Un largo proceso de enredar al lector, de darle pruebas, falsas pruebas —somos una variedad de prestidigitadores y nos gustaría que nos tuvieran, como a ellos, por magos— de que eso ha pasado, de que yo no lo he visto, pero lo vio otra persona que merece mi confianza, y a quien por ver eso le pasó esto y aquello. Por un tejido de circunstancias conducimos al lector a aceptar lo que lee. Me parece que en literatura lo fantástico es aceptable [...]³

Desde los primeros hasta los últimos relatos bioycasareanos hay una sostenida combinación de lo fantástico con lo policial (o parodico-policial) y elementos de la ciencia ficción (un imaginario preferentemente óptico) con un

¹ Jorge Luis Borges, “Los avatares de la tortuga”, en *Sur*, núm. 63, Dic., 1939, p.18.

² Esther Cross y Félix della Paolera, *Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona, Tusquets, 1988, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 79.

suspenseo muy fino —aprendido en Poe, en James, en Leroux—, en un “tempo” retardatorio de postergación frente a otros materiales exhibidos y provenientes de dominios filosóficos o literarios que atrapan la atención del lector aún más intensamente que la resolución del “caso” presentado. Y hay también una contemporaneidad o futurismo, tangente a cierto utopismo. Del sempiterno tema de las prisiones laberínticas e insulares (que supone el tema de la “evasión”), prefigurado desde sus primeros relatos, surgen dos temas o direcciones temáticas significativas en los últimos, aunque pueden rastrearse con antelación a ellos: la búsqueda afanosa de una suerte de talismán, de alquímica o científica receta para evitar la muerte, una lustral fórmula de inmortalidad que aparece como renovados pactos fáusticos y una sensible proclividad hacia la parodia, representada por máscaras y disfraces, es decir, por metamorfosis.

Estos relatos, siguiendo las pautas clásicas, se estructuran alrededor de una primera persona narrativa (menos frecuentemente, la tercera o la tercera “avec”) e incluso complican la composición con un “yo” confundido con otro “yo” o trasvasado en otra primera persona. Los narradores son varones solitarios: escritores, cronistas, viajeros, fotógrafos... Por lo general, el relato central está precedido por otro introductorio que suele “resumir” el argumento del primero o propuestas conjeturales de más de un relato posible, o relatos “enmarcados” como cajas chinas o como caracoles o como laberintos o como rompecabezas.

La historia amorosa, muy breve, muy económica, encubre o difumina la historia fantástica, que es siempre una aventura en el sentido stevensoniano.

Los relatos se relacionan entre sí por la reiteración temática, por personajes que van de un cuento a otro y con los de las novelas, sobre todo con *Plan de evasión* y con *La invención de Morel*, formando un sistema literario coherente. Este universo alude a otro, metaliterario, ya que la referencialidad está dada por una bibliofilia que va desde manuscritos “hallados” a monografías o tratados, a extraños hallazgos bibliográficos que son nada menos que (borgeanamente) principios de intelección del mundo.

Como en un poliedro, se superponen diversas coberturas —los relatos— y todos ellos, como para Olaf Stapledon, válidos, jerárquicamente semejantes, se postulan como conjeturas. Frente a un narrador que ofrece y arrebatada certidumbres, el discurrir del lector es arduo y a veces afrentoso para su memoria y para su inteligencia, porque la lectura del relato es casi siempre una partida de ajedrez que hay que jugar, no sólo observar. La “atmósfera” del cuento es de creciente suspicacia mientras que el “efecto” fantástico espera agazapado hacia el final con más de una explicación racional (a veces excesivamente racional) que sostiene una o más lecturas fantásticas. Porque los narradores bioycasareanos inducen a los lectores a desechar lecturas realistas, interpretativas, alegóricas (como dice Todorov). Si el lector escoge una lectura alegórica es por que esa elección la hace en función de su manejo de códigos de lectura fantástica que él maneja como

posibles (diría Todorov) pero no por influencia del punto de vista de los narradores que promueven siempre la lectura fantástica.

Los referidos conceptos de “atmósfera” y “efecto” son utilizados aquí en el mismo sentido que el mismo Adolfo Bioy Casares ha propuesto en *Antología de la literatura fantástica*.

La atmósfera o ambiente, cree Bioy Casares, en los argumentos más simples, era la del miedo; “después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble, sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas como la del lector, sucediera el fantasma. Por contraste el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (ejemplo: Wells).⁴ El efecto es la sorpresa que basa su eficacia en el hecho de estar bien preparada. “Puede ser de puntuación, verbal, de argumento”.⁵

127

Utilizando sus propios conceptos teóricos hay que colocar los relatos fantásticos de Bioy Casares bajo esta denominación: una tendencia realista en la literatura fantástica. Estos relatos fantásticos están contruidos con un elaborado artificio: lograda la atmósfera sugeridora, candente, el efecto o sorpresa sigue siendo ese imponderable mágico que se resiste a una descripción teórica. Y esto creo que, tanto desde el terreno de la producción, como del de la recepción de los textos literarios en general, pero en particular, desde éstos que plantean difíciles relaciones entre la ficción y lo real (para decirlo de alguna manera) se suscribe siempre al hecho de tratarse, indefectiblemente, de un acto de lectura (con sus respectivas posibilidades y limitaciones).

“En memoria de Paulina” es un relato escrito en primera persona, con un narrador representado como “yo” (un ego romántico que llora la pérdida del doble, del alma gemela y termina autogratificándose con una suerte de sustitución (o restitución) del amor perdido).

El argumento bordea la truculencia: al narrador le es arrebatada la bienamada Paulina por Montero, un escritor mediocre que la seduce y, finalmente la mata por celos injustificados, sin que el narrador lo sepa, sino varios años después, cuando al regreso de un largo viaje, ella se le aparece como una visión extraña o fantasma luminoso. El cuento está constituido por otros textos o metáforas textuales: a) el parecido prodigioso entre las dos almas gemelas (la del narrador y la de Paulina) escrito por ella en el margen de un libro que predica la final reunión de las almas en un breve texto *ex libris* que es nada menos que el epígrafe a toda la historia amorosa. b) Las confesiones del “yo” lamentoso del narrador se autonombren un apresurado “borrador” del original, o sea, Paulina,

⁴ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Edhasa, 1983, pp. 6-7.

⁵ *Ibid.* p. 7.

que son las anotaciones en un cuaderno que es, a su vez, otro “borrador” del texto que el lector tiene ante su vista. c) El cuento que Montero escribe, que el lector no lee, pero sabe, por el juicio del narrador, que el héroe del cuento había fabricado una rara máquina productora de almas. Este relato aludido es el negativo “increíble” del relato creíble del narrador que llegará a “recuperar” el alma perdida de Paulina en el relato que sí lee el lector, que, a su vez, relaciona esta máquina con las no menos atroces máquinas de “Los afanes” y de *Plan de evasión* en manos diabólicas. d) Un poema, posiblemente de Browning, que el narrador busca durante una tarde en la edición de Oxford, y e) un libro sobre los *Faustos* de Müller y Lessing.

128

Este conjunto de textos que conforman “En memoria de Paulina” contiene también el recuerdo de las imágenes soñadas por los dos enamorados sobre un futuro posible y una imagen-símbolo, descrita como una estatuilla de jade que representa un caballo que, según el vendedor, era china y representaba la pasión. Este objeto (dado y recobrado, como el alma) reúne los recuerdos vividos y los evocados como procedentes del sueño que el lector observa aparecer en *crescendo* hasta el clímax fulgurante de la imagen fantasmal de Paulina en el espejo que el narrador desestima como una aparición o sueño o alucinación, a la vez que ofrece otra solución igualmente fantástica pero de otro tipo: los celos de Montero habrían proyectado una falsa imagen de Paulina (un doble falso), de allí que el “yo” del narrador no la reconociera como la Paulina que amara.

El tema del doble se multiplica: las dos almas gemelas, los dos amores opuestos, el de Montero que mata, el del narrador que resucita y salva, la imagen de Paulina interna al narrador, impoluta y perfecta *versus* la fatídica y diabólica imagen de una Paulina inauténtica que proyectaran los celos infaustos de Montero, son como los dos relatos, el aludido y oscuro de Montero (que el lector no lee) *versus* el luminoso del narrador (que el lector cree que lee) como el pan blanco que el narrador prefiere al tostado; así, en un plano decididamente óptico, el cuento se desdobra en positivo y negativo, luz y sombra verdad y falsedad, como otro doble de la alegoría de la caverna...

Como otros cuentos de Adolfo Bioy Casares, éste parece armado con la técnica del fotomontaje, es decir, hay una propuesta combinatoria y conjetural que el lector puede incluso relacionar con otros textos del autor, habilitado por la misma técnica del fotomontaje que este texto (como muchos otros) propone.

Como en otros cuentos fantásticos, el autor juega retóricamente con las “cosas” y los “signos de las cosas”. La especularidad se da en el texto enmarcante, el del “yo” narrador y el texto enmarcado, el de Montero, invisible al lector, así que el reflejo furibundo e inauténtico de Paulina en el espejo, no es un fantasma, sino la proyección verificable tal vez con algún aparato que capte imáge-

nes luminosas, que ha producido la ira de Montero, pero el efecto, la sorpresa final, es la aclaración de que no se trata del alma fantasmal de la dulce Paulina sino de este fenómeno de proyección de los sentimientos de Montero. No hay, por lo tanto, una oposición entre una lectura fantástica y otra alegórica (por ejemplo, la atribución de sueño o alucinación al narrador) sino la posibilidad de elegir entre dos lecturas fantásticas de la misma jerarquía: o se trata de un fantasma (posibilidad increíble) o se trata de la proyección de los sentimientos de Montero (posibilidad creíble).

Cuando, como en este relato, en otros, Adolfo Bioy Casares relata un argumento, se asiste al escenario de una historia narrada en un espacio semiótico donde símbolos y temas interactúan y despliegan una gama de sentidos frente al lector interlocutor. En esta relación complejísima hay otro "doble", otra especularidad que es nada menos que un planteo teórico en torno a la recepción literaria: un lector "lee" lo vivido, lo soñado, alucinado o imaginado por el protagonista-narrador, interpretado a partir de los conceptos de vida, sueño, alucinación e imaginación por el sujeto de la (s) narración (es).

En "El perjurio de la nieve" la clave se centra en el título del cuento (alguien, tal vez alguno de los narradores, ha mentido acerca del paseo nocturno sobre la nieve) y el aura misteriosa que refulge en la casa de Luis Vermehren, el chalet de la estancia "La Adela", construido como en Dinamarca, en la soledad pampeana, donde el padre y las hijas viven encerrados, totalmente aislados del mundo, repitiendo los mismos actos sin ninguna inmiscusión del mundo exterior a ellos, alrededor de una hija enferma, en un extraño patológico rito compartido de detención del tiempo, hasta que ella muere y oscuras y adversas circunstancias rodean su muerte.

El relato escrito en primera persona como una larga crónica, está formado por un narrador que se identifica por las iniciales A.B.C. (¿Adolfo Bioy Casares?) colocadas al final del relato, pero también una suerte de introducción a un manuscrito intitulado "Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz (Gobernación del Chubut)" también relatado en primera persona por Luis Villafañe como narrador representado pero que no firma el manuscrito porque éste aparece interrumpido y en ese punto continúa y termina la narración de A.B.C. Es decir, hay un relato mayor en extensión, que enmarca otro, menor e inconcluso, ambos escritos en primera persona.

El "yo" del lector se encuentra, por lo tanto, frente a dos indetificaciones posibles respecto de los narradores que entregan sus relatos. Otros textos son los versos que Oribe recita y sus propios versos, que el lector no puede leer.

La sospecha de un episodio de necrofilia ensombrece más la atmósfera enrarecida del chalet de los daneses, seguido de una persecución y un homicidio, el del poeta Carlos Oribe, supuesto amante de Lucía y que, tal vez, hubie-

ra tenido un amor con el que rompiera el orden del padre. En cierta forma, el cuento en esta zona del argumento es como la hipérbole inadvertida en un cuento maravilloso muy conocido, el de *La bella durmiente*. Y, quizás, la evanescente alusión a la *Carta al padre* de Kafka.

El relato de Villafañe acusa a Oribe como culpable, pero el lector está avisado de que Villafañe, buen periodista, es, sin embargo, alcohólico. Por su parte, el relato de A.B.C. acusa de culpable a Villafañe, pero termina advirtiéndolo: “No creo que la única interpretación de los hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera”.⁶

130

Hay, pues, una autonomía de los relatos y una serie de primeras personas; de las tres, Oribe no tiene palabra escrita evidente (se dice que ha publicado versos), por eso A.B.C. asume su voz, su perspectiva y por ende su inocencia (“La súplica del poeta fue escuchada”)⁷ frente al discurso de Villafañe.

La solución del enigma es fantástica desde el punto de vista de Villafañe o desde el punto de vista de A.B.C. El lector debe decidir quién es el culpable, si Villafañe u Oribe. O si hay dos culpables. O si los hechos infamantes sólo ocurrieron en la mente perturbada de Luis Vermehren, porque en la atinada y bella metáfora del título —“Perjurio de la nieve”— construida sobre un oxímoron, descansa el tema del doble.

También en “La trama celeste” se desestima una posibilidad fantástica (la referida por la leyenda celta) y se propone otra también fantástica (la existencia de mundos paralelos). Este efecto final se reitera casi siempre de este modo, es decir, con dos soluciones fantásticas (“La sierva ajena”, “Moscas y arañas” y muchos más).

La existencia de mundos paralelos —haces de espacios y tiempos paralelos— se afirma en “La trama celeste” con base en *Eternité par les Astres* de Blanqui y en Demócrito (Cicerón: *Primeras Académicas*, II, XVII), así como “El perjurio de la nieve” se inicia con un recordatorio a un fragmento de las obras de Meyrink intitulado *El rey secreto del mundo*. Esta última referencia esconde el hecho de que la imagen más antigua del doble parece provenir del Golem, esa criatura que el misticismo judío remonta hasta el Talmud y que la versión legendaria más moderna atribuye a Judah Loew Bezabel de Praga, quien habría creado este esclavo de arcilla para proteger a la comunidad judía, en el siglo XV y que Gustav Meyrink popularizara en *Der Golem* (1915).⁸

⁶ Adolfo Bioy Casares, “El perjurio de la nieve”, en *Historias fantásticas*, op. cit., p. 91.

⁷ *Idem*.

⁸ El cine, tan caro a Bioy Casares, llevó el terror a escena desde sus comienzos, para lo cual baste citar “La mansión del diablo” (1896) de George Méliès, “Un Frankenstein norteamericano” de 1910, seguido por un “Golem” (1914) alemán y por “Nosferatu, el vampiro” (1922), creación soberbia de F. W. Murnau.

El tema del doble, muy a menudo entintado con demonismo, referido a mundos paralelos y a “dobles” animales o a seres clonados, no sólo inunda la temática sino que estructura los relatos fantásticos bioycasareanos sistemática y reiteradamente: dos o más primeras personas narrativas (o en su defecto la tercera “avec”) y narraciones especulares (una narración continente y una —o más de una— narración contenida), pero sobre todo en las soluciones al enigma propuesto, es decir, las soluciones fantásticas duales (y a veces plurales).

Todos los relatos fantásticos de Bioy enhebran hipérboles en personajes, espacio y tiempo, tan cercanos a Platón como a Berkeley en el reiterado “doble”. Esta especularidad temática como estructural pareciera centrar un deseo de “orden” sobre el caos, así como el relato —artificio fantástico— como texto, acude siempre a otro (s) texto (s) fantástico (s) y no fantástico (s), como una prueba de su existencia y de su identidad.

131

Las metamorfosis, decididamente hiperbólicas surgen en el humanario, en el bestiario y en el maquinario tanto como en los seres *quasi*-humanos propuestos por el autor y alcanzan en muchas ocasiones a ser paródicos, muy especialmente en los últimos relatos que Bioy Casares ha publicado (por ejemplo, sus *Historias desaforadas*).

La invención de Morel (1940) crea un archimodelo acabado que su autor nunca abandonará. El “horrorillario” de esta novela y el de *Plan de evasión* (1945) construyen un espacio antiutópico —islas caribeñas paradisíacas, las soñadas por los conquistadores europeos convertidas en cárceles de experimentación biológica y psicológica— una matatopía proyectada en toda la obra de Bioy Casares, donde, en términos de Umberto Eco, la metatopía significa que “el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente”⁹ y cuya verosimilitud se funda en las tendencias de transformación ya evidenciadas en ese mismo mundo real actual.

El carácter metatópico y metacrónico del discurso bioycasareano es anticipatorio y apocalíptico: el sueño del *locus amoenus* se ha metamorfoseado en el *locus horroris* de la antiutopía: los seres humanos prisioneros de “lo real”, sufrientes y degradados, siguen, sin embargo, ejerciendo la libertad de la imaginación. Y Bioy Casares, como otros escritores latinoamericanos, reconstruye el paraíso americano perdido.

Cuando Gérard Genette define el hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación”,¹⁰

⁹ Umberto Eco, “Los mundos de la ciencia ficción”, en *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen, 1988, p.187.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 17.

advierde también que “no hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas, no evoque otra; en este sentido, todas las obras son hipertextuales,¹¹ pero admite que algunas lo son mucho más que otras y cree que los únicos géneros oficialmente textuales “son la parodia, el travestimiento, el pastiche”.¹² Genette relaciona el hipertexto con el “bricolage”¹³ —y con la muy antigua imagen del palimpsesto¹⁴ según la cual hay una doble lectura (un texto transparente a otro) que puede ser leído como un juego racional. Creo que los relatos fantásticos de Bioy Casares ilustran muy bien este concepto de hipertexto o palimpsesto genettiano.

132

La práctica paródica de epigramas y citas explícitas en Bioy es una parte de su práctica paródica; la otra, más nutrida, es implícita, y establece con el lector un diálogo de sobreentendidos, no exento de equívocos posibles para el lector que acepta la aventura de leer, ese “plan de evasión” que paradójicamente, encierra el relato.

Adolfo Bioy Casares utiliza parodias semánticas mínimas, tales como los anteriormente citados nombres de personas o lugares (por ejemplo, un personaje se llama Haeckel. Otro es el cura Moreau, hay un Morel y hay un capitán Morris) y como parodias canónicas totales a las novelas de Wells o de otros escritores de ciencia ficción, que no dejan por ello de ser grandes homenajes a los admirados maestros entre los que destacan, amén de Wells, Stevenson, James y Poe.

Y aun más porque, a mi juicio, este parodiar de Bioy en diversos niveles es una práctica de reflexión sobre toda la literatura fantástica, sobre todas sus posibilidades y riesgos de dejar de ser fantástica. En la praxis de cada cuento fantástico, Bioy especula, teoriza sobre lo fantástico, magistralmente. Las reflexiones giran alrededor de la fantasticidad textual, de la fantasticidad referencial e, incluso, de la imaginación (¿productora y/o receptora de la maravillosidad?).

Italo Calvino cree que el mejor ensayo que se ha publicado sobre la imaginación es *El imperio de lo imaginario* (*La relation critique*, Gallimard, 1970) de Jean Starobinski, quien establece un parteaguas entre la magia renacentista de origen neoplatónico que alimentará el romanticismo y el surrealismo, centrada en el concepto de la imagen como comunicación entre alma y mundo y la de la imaginación entendida como un instrumento del conocimiento que puede ser científico o no serlo. Proclive a la primera por su formación, no desdena a la segunda, y en su experiencia de escribir relatos fantásti-

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 495.

¹⁴ *Idem.*

cos, el origen de éstos siempre fue para él una imagen visual, reconociéndose a sí mismo en la definición de la imaginación como un “repertorio de lo potencial”, bajo el *spiritus phantasticus* de Giordano Bruno, entendido como *mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum* (un mundo o un golfo, nunca saturable, de formas y de imágenes).¹⁵

El espíritu humanista de Calvino encuentra similitudes entre el pensamiento del científico y el del poeta en cuanto ve a ambos estableciendo “asociaciones e imágenes”¹⁶ entre el mundo posible y el mundo imposible y arriba a una definición de la fantasía muy condensada con la que la obra de Bioy Casares comulga íntegramente. “La fantasía es una especie de máquina electrónica que tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, agradables, divertidas”.¹⁷

133

A la luz de las teorías fantásticas, el relato bioycasareano sigue a Tzvetan Todorov¹⁸ (y a Roger Caillois) en cuanto a la preferencia por la primera persona narrativa y el narrador representado, amén del uso de las primeras personas confundidas y superpuestas que se proyectan en el “yo” del lector, o sea, que alientan la identificación del lector con narradores confiables por su ecuanimidad; sin embargo, la reducción racionalista, en Bioy Casares, es es antitodoroviana, ya que no propone, como Todorov, una lectura alegórica o interpretativa (de las dos posibles, la opuesta a la fantástica), sino al contrario, una lectura fantástica (y si hay otra lectura posible, también es fantástica).

Respecto de Irène Bessière,¹⁹ el relato de Bioy se acerca a su visión teórica en cuanto ella no divorcia sueño y vigilia, sino que los ve como un encuentro, la vez que no escinde racionalismo y magia; así, Bioy propone una fórmula semejante donde el racionalismo justifica a la magia y viceversa, a través de un ideario imaginario fantástico pero “creíble”.

La función social de la literatura fantástica, para Rabkin²⁰ es ofrecer al lector una libertad tal que pueda sustituir el caos de la existencia por el orden estético del relato fantástico. En este punto parecen asimilarse la teoría fantástica de Rabkin y el “efecto” fantástico de los cuentos de Bioy Casares, que

¹⁵ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruala, 1989, p. 106.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Cf. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

¹⁹ Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse, 1974.

²⁰ Cf. Eric S. Rabkin, *The fantastic in literature*, New Jersey. Princeton University Press, 1976; Robert Scholes y Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción, historia, ciencia, perspectiva*. Madrid, Taurus, 1972.

persiguen un orden meliorativo de la vida humana frente a la precariedad, la decadencia y la finitud.

Con los recaudos del caso me atrevería, por lo tanto, a ver más alejados los relatos de Adolfo Bioy Casares de la teoría fantástica de Todorov (basculación entre lo real y lo fantástico) que de la teoría enunciada por Bessiére (la incertidumbre, no racionalismo *versus* magia, sino racionalismo más-magia) y, definitivamente, más cercanos a la concepción de lo fantástico enunciado por Rabkin: lo fantástico explica el mundo real; la imaginación razonada suple cualquier solución realista, la cual es desplazada como inoperante e increíble.

134

En conclusión, Adolfo Bioy Casares invierte el problema de la resolución del conflicto de la literatura fantástica —que es la hesitación entre lo real y lo fantástico— desestimando el polo realista y prestigiando el polo fantástico (de un fantástico “razonado”, con algún fundamento científico y a veces, no pocas, para-científico) que sólo puede permutarse por otra solución también fantástica, basada en sustentaciones similares, es decir, creíbles.