

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

ENTRECRUZAMIENTOS
ENTRE LA LITERATURA Y LAS ARTES

– Cortázar, Bioy Casares y Shakespeare –



BUENOS AIRES
2014

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

ENTRECRUZAMIENTOS
ENTRE LA LITERATURA Y LAS ARTES
- Cortázar, Bioy Casares y Shakespeare -

HUGO FRANCISCO BAUZÁ
(Compilador)

ENTRECRUZAMIENTOS
ENTRE LA LITERATURA Y LAS ARTES

– Cortázar, Bioy Casares y Shakespeare –



Centro de Estudios del Imaginario
2014

Bauzá, Hugo Francisco
Entrecruzamientos entre la literatura y las artes / Compilado por Hugo Francisco Bauzá.
- 1ª ed. - Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2014.
64 p.; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-537-131-6

1. Literatura. 2. Arte. 3. Teoría Literaria. I. Bauzá, Hugo Francisco, comp.
CDD 801

Fecha de catalogación: 29/10/2014

CENTRO DE ESTUDIOS DEL IMAGINARIO

Director: Dr. HUGO F. BAUZÁ

La publicación de los trabajos de los académicos y disertantes invitados se realiza bajo el principio de libertad académica y no implica ningún grado de adhesión por parte de otros miembros de la Academia, ni de ésta como entidad colectiva, a las ideas o puntos de vista de los autores.

Todos los derechos reservados

Hecho el depósito que establece la Ley 11.723

IMPRESO EN LA ARGENTINA

© ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES

Avda. Alvear 1711, 3^{er} Piso - 1014 Ciudad Autónoma de Buenos Aires -
Argentina

<http://www.ciencias.org.ar>

e-mail: info@ciencias.org.ar

ISBN: 978-987-537-131-6

ÍNDICE

Palabras liminares	7
María Elena Babino, <i>Julio Cortázar, la literatura y los mitos</i>	9
Hugo F. Bauzá, <i>Bioy Casares y la Invención de Morel</i>	25
Graciela C. Sarti, <i>Deja decidir al amor. Acerca de Sueño de una noche de verano de Daulte / Kogan (1997)</i>	43

PALABRAS LIMINARES

El presente volumen recoge algunos trabajos referidos al proyecto UBACyT 2011-2014 radicado en el Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires sobre “El imaginario de las formas rituales” dirigido por quien suscribe.

Además de los estudios que conforman este volumen, otros resultados del proyecto en cuestión fueron volcados en seminarios, conferencias y en diversas jornadas, la última celebrada en el Centro de Estudios del Imaginario de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

En el primero de estos trabajos – “Julio Cortázar, la literatura y los mitos”–, María Elena Babino, al cumplirse cien años del nacimiento del autor de *Rayuela*, explica el vínculo del escritor con la mitología griega: ésta le permite una apertura a una suerte de transrealidad mediante la cual alcanza a percibir la otra cara de la realidad cotidiana: la cara oculta. En palabras nietzscheanas, como si detrás de la aparente armonía de lo apolíneo, entreviera la inquietante perturbación de lo dionisiaco que también forma parte de lo humano. En este abordaje la autora suma los aportes que, sobre este tema, encuentra en *Julio Cortázar. Cartas a los Jonquière*s, volumen aparecido en el 2010.

En el segundo trabajo –“Bioy Casares y *La invención de Morel*”–, leído en las Jornadas “Artes en Cruces” organizada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en el 2013, el autor estudia el entrecruzamiento entre cine y literatura a propósito de la referida novela de Bioy Casares.

El tercer trabajo –“Deja decidir al amor”– de Graciela C. Sarti, luego de un exhaustivo pasaje por las principales puestas en escena de *Sueño de una noche de verano* (1595-1596 ca.) de W. Shakespeare, la autora focaliza su atención en una puesta –con dramaturgia de Javier Daulte y dirección de Diego Kogan–, en enero de 1997 en el teatro Payró, mostrando cómo el teatro shakesperiano está siempre ahí,

a la espera de ser releído y representado por las épocas más dispares y los modos más diversos. He ahí la pervivencia e incomparable frescura de un clásico.

Las fotografías de Julio Cortázar que ilustran el volumen corresponden al fotógrafo franco-argentino Alberto Jonquières, a quien se le agradece haber autorizado su reproducción.

H. F. B.

JULIO CORTÁZAR, LA LITERATURA Y LOS MITOS¹

MARÍA ELENA BABINO

El 26 de agosto del corriente año Julio Cortázar habría cumplido 100 años y hace ya treinta de su muerte, ocurrida en París el 12 de febrero de 1984. Estas fechas señalan oportunas ocasiones para recordar a uno de nuestros más destacados escritores argentinos. Por este motivo nos vamos a ocupar en este trabajo de la presencia de perspectivas míticas en su imaginario narrativo. Entendemos que es un aspecto con el que el escritor da cuenta de una poética nutrida de una realidad concebida desde su dimensión imaginaria.

Desde luego no desconocemos que existe ya bibliografía sobre el tema en la que han discurrido investigadores de reconocido prestigio², de modo que este texto procurará recorrer esos caminos junto al aporte de un volumen menos trabajado: las cartas de Cortázar a la familia Jonquières publicadas por Alfaguara en el 2010. Se trata de una edición que nos interesa particularmente porque contiene

¹ Trabajo expuesto en el marco de los festejos del 25º aniversario de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA, 2014.

² Como referencias a este tema destacamos entre otros trabajos: Norman Adrián Huici, “El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar”; David García Pérez, “Reverberaciones grecolatinas del mito del Minotauro en Jorge Luis Borges y en Julio Cortázar”, *Nova Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, Universidad Autónoma de México, 2008; Graciela Maturo, “El gran juego del arte”, en *Diario Uno*, <http://www.diariouno.com.ar/afondo/El-gran-juego-del-Arte-20130621-0120.html>, 2013; Sosnowski, Saúl, *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973; Nuria Montoya Caballero, “La crítica a la razón occidental en *Rayuela* de Julio Cortázar”, en, <http://kronhela.com.ar/jc/JulioCortazar-Dossier2.pdf>, pp. 24-40; Ana María González de Tobia, “Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación con algunos tratamientos en Borges y Marechal”, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2710/p.r.2710.pdf, pp. 85-113; Patricio Goyalde Palacios, “*Las Ménades*” de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria.

ne 126 misivas enviadas por Cortázar, principalmente, al pintor, poeta y amigo Eduardo Jonquières entre 1950 y 1983. Estas cartas son una extraordinaria fuente para confirmar, entre otros aspectos vinculados con el desarrollo de su literatura y la configuración de un pensamiento estético, la presencia de los mitos en su narrativa y la cotidianeidad con la que esta presencia es manejada por el escritor.

Respecto del mito

El mito es la primera forma de relato, la más arcaica, surgida en el contexto de la oralidad³. Se trata de una instancia narrativa que expresa la realidad en su dimensión simbólica y que, por sus alcances ilimitados, abre también la posibilidad de pensar la función del arte en el mundo, sea a través de la literatura, el cine, las artes visuales, el teatro o cualquier forma expresiva que podamos suponer, así como también a las relaciones entre la realidad y su representación. Como todo relato, implica un acción de mediación entre el sujeto enunciador y su entorno exterior, mediación donde se juega la proximidad o distancia entre mimesis o invención, punto clave en el análisis de la función del arte como, hace más de dos milenios, ha planteado Aristóteles en su *Poética*.

Pero ¿qué es un mito? Podemos convenir en afirmar que mito, como ya dijimos, es una forma de relato que pertenece a la oralidad porque nace del boca en boca, de la cultura *ex auditu* y que remite al tiempo fundacional del origen; en este sentido, Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*⁴, obra ya canónica para este tema, sugiere que el mito por excelencia es el de las cosmogonías porque habla del origen del mundo. El mito tradicional tiene siempre un carácter que linda con lo sagrado y de allí se desprende su carácter fiduciario o sea que, como nota fundamental, es un relato que exige una creencia o una fe al margen de la razón. Eliade nos dice también que este tipo de relato tiene una función social que es la de establecer paradigmas de comportamiento moral y que garantiza la autenticidad de un ritual; de esta manera los mitos contienen nociones que organizan el comportamiento de los hombres en sociedad. El

³ Para una ampliación del problema del mito remitimos a Hugo Francisco Bauzá, *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

⁴ Buenos Aires, Emecé, 1968.



Julio Cortázar y Eduardo Jonquières. Fotografía Alberto Jonquières

citado Eliade habla de un tiempo fundacional que es principio, “*arjé*”, una especie de ámbito privilegiado fuera del tiempo histórico y que tiene una dimensión sagrada. Es el principio donde encontramos las esencias y el ámbito de los dioses. Explica también que en nuestro tiempo profano hay “grietas” que permiten suspender el devenir de la historia para acercarnos al ámbito del mito, son los momentos de las fiestas y del ritual, cuando ocurren las hierofanías, vale decir, cuando los dioses o lo sagrado, en suma, se hacen presentes a los hombres.

G. S. Kirk, por su parte, postula⁵, junto a otros autores, que no existe ninguna definición de la voz mito que sea omniabarcante porque por su propia naturaleza éstos son de estructura abierta y maleables, circunstancia que se evidencia en las múltiples variantes que, según el contexto del tiempo histórico en que es resemantizado, aportan la idea del carácter polisémico de este tipo de relatos; así sucede, por ejemplo, en el caso de Cortázar.

Por otra parte, con relación a los conceptos de mito y logos, estos términos, puestos en la perspectiva nietzscheana, y por tanto más cercana a la modernidad, no resultan antagónicos sino complementarios. En este aspecto, es ya sabido cómo Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) reformula la tesis sostenida hasta entonces y defendida por Wilamowitz-Möllendorf por la cual lo griego era básicamente lo racional, lo apolíneo, lo formal, representado de modo inequívoco en la escultura griega del siglo V a.C. El filósofo, en cambio, sostiene que, en realidad, el verdadero espíritu griego es el que conjuga la vertiente apolínea de la forma (las artes plásticas) con el entusiasmo dionisiaco de lo informe (la música). Observa que detrás del aparente equilibrio griego, la *sophrosýne*, se encuentra el mundo irracional y pasional de la naturaleza humana, lo que se expresa bien en el mito y en la tragedia. La “armonía” estaría, en verdad, en un equilibrio, muchas veces inestable, entre lo racional (logos) y lo irracional (mito).

Concebido en este sentido de alejamiento de la realidad inmediata y como posibilidad de instaurar un espacio propio e independiente, fuera del ámbito de lo real, no resulta extraño comprender que Cortázar entendiera la literatura como “el arte de la fuga”⁶, dado que, según su lente, en ella radican todas las posibilidades de pasa-

⁵ Geoffrey S. Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 1985.

⁶ En nota incluida al final de *Los premios*, 1960.

je del hombre hacia lo desconocido, idea baudelaireana modernamente replanteada por Walter Benjamin. Este lugar del misterio donde se aloja el ámbito de lo fantástico-maravilloso que los surrealistas vislugaron como terreno de inspiración inagotable, provee al escritor algunos de los mejores pensamientos literarios urdidos en su mundo de ficción.

Cortázar, el mito y la literatura

Cortázar se asume como escritor que comprende que tanto la literatura como cualquier otra forma artística, es un lenguaje que fabrica “irrealidades” en tanto trabaja con lo extraordinario; así lo afirma, por ejemplo, en “Las babas del diablo” cuando puntualiza: “*Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales*”, en esta línea de pensamiento, la literatura propicia el descubrimiento de lo insólito.

Respecto del lenguaje y de lo real Cortázar señaló: “*me sostengo precariamente en lo real, cómo las palabras me engañan y me dan una provisoria seguridad, cómo una buena dosis de lecturas me ayuda como si fuera morfina a sobrevivir y a creer –no siempre, por suerte– que tengo lo que la gente llama una “cultura” –eso que en la mayoría de los casos es un buen sistema de defensas, de límites, de nociones– es decir una barricada contra lo que empieza más allá, que es lo Real. Seguro estoy, después de seis meses de trabajar noche a noche sobre los textos keatsianos, sobre mis recuerdos, sobre mis ‘iluminaciones’, que no tengo de la realidad más que una idea provisoria y lamentable – como la tenía el mismo Keats, que se salvaba por su prodigioso don lírico, que iba más allá de él–. A veces, con lo que pueda tener yo de poeta, entreveo fulgurantemente una instancia de esa Realidad: es como un grito, un relámpago de luz cegadora, una pureza que duele. Pero instantáneamente se cierra el sistema de las compuertas; mis bien educados sentidos se reajustan a la dimensión del lunes o del jueves, mi bien entrenada inteligencia se ovilla como un gato en su cama cartesiana o kantiana. Y el número vuelve a ser una palabra, una bonita palabra para decirla entre dos pitadas al cigarrillo*”⁷.

En esta línea, conviene tener en cuenta también el tema del juego como herramienta que lo acerca al mundo del mito. Muchos auto-

⁷ En carta a Fredi Guthmann y Natacha Czernichowska del 26 de julio de 1951 en Julio Cortázar, *Cartas 1937-1954*, en Buenos Aires, Alfaguara, 2012, pág. 321.

res lo han destacado, entre ellos Mario Vargas Llosa⁸ quien explica que la escritura de Cortázar se inscribe, o más bien, se disuelve, según él, en el mundo de la experiencia cotidiana. Detecta el juego como instrumento de exploración y creación literaria y de descubrimiento de lo insólito, lo que le permite bordear los contornos sombríos de la condición humana. El juego lo habilita para multiplicar las posibilidades de lo fantástico y rozar, con naturalidad aparente, el mundo de lo trascendente. Desde el juego, y con el rito como una de sus facetas más centrales, Cortázar accede a los misterios esenciales como pueden serlo el origen, la condición y los resortes más profundos del comportamiento humano, con sus misterios atávicos y sus terrores ancestrales. Son éstos *elementos sustanciales del campo semántico de los mitos*.

En sus relatos de situaciones cotidianas, antiheroicas y hasta en apariencia banales, Cortázar se enfrenta a un mundo que percibe como inseguro, amenazador, absurdo y peligroso. Vargas Llosa recuerda a Johan Huizinga quien, en *Homo Ludens* (1938), señala que el juego es la columna vertebral de la civilización y que la sociedad evolucionó hasta la modernidad “lúdicamente”, construyendo sus instituciones, sistemas, prácticas y credos, a partir de esas formas elementales de la ceremonia y del rito que son los juegos infantiles. En este sentido, el instrumento de juego máspreciado de Cortázar no sería *Rayuela* sino el lenguaje, al que despoja de todo ropaje lógico y racional, para explorar mediante el arte del juego lo desconocido expresado en lo irracional. Subversión del mundo no violenta sino estética o, dicho en palabras de Vargas Llosa, *literatura sísmica*, capaz de remover las convenciones para bucear en los secretos intersticios de la realidad, allí donde aparece el mundo mítico, bárbaro, ceremonial y por lo general terrible, cuando, desde un pasado remoto y feroz retornan dioses que exigen sacrificios humanos en plena modernidad, como sucede en “El ídolo de las Cícladas”. En ocasiones el escritor nos regala divertidos relatos con seres fantásticos como los cronopios y los famas, también de naturaleza extraordinaria, que reponen el mundo de Lewis Carroll de *Alicia en el país de las Maravillas*. Así, pues, cuando, en 1941, compró y leyó esta obra y luego *Alicia a través del espejo* y encontró el poema *Jabberwocky*, escrito en palabras inventadas por el autor, supo que el lenguaje podría revelarle numerosas prestidigitaciones,

⁸ “La trompeta de Deyá”, en Cortázar, *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Alfaguara, 2013, pp. 13-24.



Julio Cortázar. Fotografía Alberto Jonquières. 1967

como la que alcanzó con el glíglico, lenguaje que hablan la Maga y Oliveira en *Rayuela*.

Al respecto, en carta a Eduardo Jonquières escrita el 1° de octubre del '52, le revela claves de su *ars poetica* dándole noticia del sustrato lúdico y surrealista en el que se recuesta su escritura. De ese modo, le comenta que está puliendo sus *Historias de cronopios y de famas* que reconocen su genealogía en Macedonio Fernández y en Ramón Gómez de la Serna. Esto lo lleva a comprender que, tras la banalidad de las apariencias, se mueven otras *profundidades* y que no está dispuesto a rehusarse *al lado liviano y pueril que con toda facilidad* –dice– *me viene a la palabra*. En el juego con el lenguaje se solapan lo cotidiano con lo fantástico, actividad que nace de su experiencia en el espacio urbano. Así, Cortázar comenta a su amigo: “*Estos cuentos de cronopios y de famas han sido mis grandes camaradas de París. Los anoté en la calle, en los cafés, y solo dos o tres pasan de una carilla (...) Noto que me ha sido dada cierta magia verbal, y los cronopios son la objetivación espontánea de esos juegos de la palabra consigo misma*”⁹.

Anclando en lecturas y fuentes que lo llevan al mito, es sabido que Cortázar leyó la *Ilíada* a los dieciocho años, en 1932, lectura que se proyecta, por ejemplo, en *Rayuela*, cuando nos informa que Homero figura en la lista de autores que la Maga se propone leer. La épica homérica también se filtra en su vida diaria; así lo vemos en el gesto de escribir a un amigo para contarle sus experiencias vitales; para ello recurre al mito de Ulises y Penélope y su reencuentro en Ítaca “¿*tu crees* –dice Cortázar– *que Penélope habrá gozado con Odiseo a su vuelta? Yo tengo serias dudas. En realidad pudo llegar a amarlo, pero de nuevo, como a otro hombre*”¹⁰. Se trata de un comentario que intercala para expresarle la relación entre realidad e imaginación que experimentó cuando visitaba Londres y la descubre superior a su deseo, tal como el Ulises “real” del retorno a Ítaca, habría superado al Ulises “imaginario” de su esposa. Aquí, como en otros ejemplos, se pone de manifiesto la manera como juega, invirtiendo en este caso los términos, con la tensión realidad/fantasia, lo que es un *tópos* de su mundo de ficción.

Sobre su vínculo con Homero y la mitología clásica, sabemos también que su conocimiento de la *Odisea* se intensificó cuando tra-

⁹ En *Julio Cortázar. Cartas a los Jonquières*, Buenos Aires, Alfaguara, 2010, pág. 111.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 42.

dujo *El nacimiento de la Odisea* de Jean Giono, publicado en Buenos Aires en 1946 bajo el sello editorial Argos¹¹.

Cocteau y Keats

Otro acercamiento al mito clásico se da a través de la figura de Jean Cocteau. En 1933 Cortázar experimentó lo que en el lenguaje del mito se llama *anagnórisis* o reconocimiento de una realidad hasta el momento desconocida: un chispazo, un fulgor que, de pronto, permite abrir otras capas de la realidad. Ello sucedió cuando, en una librería del centro de Buenos Aires, compró un ejemplar de *Opio. Diario de una desintoxicación* del autor francés, escrito en la clínica de Saint-Cloud, entre diciembre de 1918 y abril de 1929, donde el autor sondea las profundidades de su propio ser y la tradición de poetas *quiméricos* como Rimbaud. Cortázar recuerda con precisión ese hecho al extremo de que, entre otras circunstancias, nos dice que se trataba de una edición de tapas amarillas con letras rojas publicada por ediciones Ulises. En diálogo con Prego Gadea, afirmó: “*me metí en un café y empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la noche estaba todavía leyendo el libro, fascinado*”¹². Desde entonces Cocteau pasará a ser una figura central para el escritor argentino por su apertura a un mundo que él mismo ya intuía pero que a partir de ese instante sumaría otros componentes “*me metió en la cabeza, no ya la literatura moderna sino en el mundo moderno... habla de Picasso, del surrealismo, del cubismo, de cine, hace dibujos, en cada página había una especie de revelación*”¹³.

El universo del imaginario mítico se intensifica cuando ese 1933 asiste junto a su amigo Eduardo Jonquières a una función teatral del *Edipo Rey* de Cocteau con música de Stravinsky en el teatro Colón. Años más tarde vuelve a asistir en París a una nueva función de esa misma obra. En esta ocasión pudo admirar los decorados y las máscaras realizadas por el propio Cocteau, a quien consideró una influencia decisiva desde esa primera lectura de *Opio*. A partir de esta nueva representación le expresa a Jonquières: “*Esta noche ha teni-*

¹¹ Según informa en carta a Sergio Sergi del 3 de enero de 1947, en Julio Cortázar, *op. cit.*, pág. 267.

¹² Diego Tomasi, *Cortázar por Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013, pág. 25

¹³ *Ibidem*, pág. 25.

do algo de testamento, pero de un testamento que pudiera ser muy bello”¹⁴.

La focalización en el mito griego y en Cocteau como fuente de indagación de lo misterioso sigue ejerciendo fascinación tanto en Cortázar como en Jonquières. En efecto, durante el verano de 1954 el escritor responde una carta a su amigo en la que le dedica interesantes párrafos para comentar la conferencia que Jonquières pronunciara sobre la obra del poeta francés. Con un dominio profundo sobre el contexto mítico griego y la delgada frontera que divide al hombre de los dioses, Cortázar comenta: “*has sido muy justo con tu tema, poniendo el acento en la ceguera como probable explicación del ananké de los dioses. Claro que también ellos están ciegos. Los únicos dioses lúcidos son los que comprenden (¡con cuánto trabajo!) que son los hombres, y optan por cooperar con ellos como Prometeo. Todo Dios que hiere a un mortal se hiere a sí mismo: es la razón por la cual hay tan pocas víctimas de los dioses*”¹⁵. Como vemos, la relación de Cortázar con Cocteau es intensa y se expresa, como toda la literatura del escritor, en el lenguaje culto y el lenguaje coloquial, dos modalidades con las que se desenvolvía como un malabarista; destacamos así, que entre la cita brillante y la broma oportuna, el escritor construye un modelo nuevo de intelectual moderno. Sirva por caso el juego que, apelando a su consuetudinario sentido del humor e ironía, muchas veces hacía con sus iniciales; así lo testimonia a Jonquières cuando le refiere: “*siempre me sentí más cerca de Jean Cocteau que de JesuCristo por lo que a coincidencia de iniciales se refiere*”¹⁶.

Junto a esta fascinación por Cocteau, se acrecienta su interés por el surrealismo, los poetas simbolistas y el territorio literario donde se expandían los límites de lo racional. En julio de 1934, bajo la tutela de su maestro Arturo Marasso, en la Escuela Normal de Profesores “Mariano Acosta” de la ciudad de Buenos Aires, publicaría el poema, “Bruma”, en la revista *Addenda*¹⁷ donde expresaba: *Buscar lo remoto con férvidas ansias / y en limbos extraños hundir obstinado el deseo (...)*¹⁸. Se trata de una vía a la que Cortázar accede en época muy temprana y que mantiene a lo largo del tiempo como modo

¹⁴ Julio Cortázar. *Cartas a los Jonquières*, op. cit., pág. 65.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 226 (en la cita respetamos la grafía de J. Cortázar).

¹⁶ *Ibidem*, pág. 469 (en la cita respetamos la ortografía original).

¹⁷ Publicación del Centro de Estudiantes de la que formaba parte de su redacción.

¹⁸ Diego Tomasi, op. cit., pág. 25.



Julio Cortázar. Fotografía Alberto Jonquières. 1967

de avanzar en la intersección entre el sueño y la vigilia, lo oculto y lo visible o, en términos míticos, el mito y el logos. Esta priorización del ámbito de lo onírico también quedó registrada en su epistolario con los Jonquières. Así, hacia 1960, cuando se encontraba en los comienzos de la escritura de *62 Modelo para armar*, le refiere a su amigo: “Yo duermo mal porque empecé un libro y eso me desacomoda siempre el onirismo (...); pero qué importa, si una vez despierto le saco casi siempre el jugo a esas pesadillas y a esas duermevelas donde sigo encontrando las soluciones a mis problemas de escritura”¹⁹.

Otro eje central en la relación de Cortázar con lo mítico-simbólico, lo testimonia la publicación, en 1946, de su ensayo “La urna griega en la poesía de Keats”, editado por la Universidad Nacional de Cuyo donde ejercía como profesor; este trabajo sobre el que volverá luego nos vuelve a poner en foco su interés por el tema. Es un texto donde identifica el retorno de un paradigma griego no apolíneo en la literatura romántica que coloca su acento en la sensualidad dionisiaca. Se trata de un estudio que inicia el camino de la relación entre la poesía y el pensamiento mágico como señalamiento de un cambio de paradigma, lo que en *Rayuela*, su novela más celebrada, Cortázar hace discurrir a través de los pensamientos del personaje de Morelli cuando éste advierte que la razón elimina la cosmovisión mágica del mundo y que la presencia de los poetas no es más que un lujo pasatista en un mundo que avanza hacia su propia necrosis.

“La urna griega en la poesía de Keats” desembocará en una obra más ambiciosa, *Imagen de John Keats*, que alcanzará publicidad póstuma con su edición de Alfaguara en 1996 y cuyo proceso de escritura se entreteje en el epistolario a los Jonquières entre 1951 y 1952. Así, pues, por ejemplo, se anticipa en las cartas la postura polémica que Cortázar siempre mantuvo frente al mundo académico de los *scholars*: “Me preguntas por mi Keats (...) está lleno de intuiciones muy felices sobre materia poética, y contiene varios descubrimientos sobre Keats que asombrarían a los *scholars* ingleses –que no lo leerán jamás–”²⁰. Ya luego de terminar su estudio, Cortázar visita Villa d’Este y vuelve a recordar a Keats como el poeta que supo vislumbrar el mito desde una barriada londinense. “Yo pensaba en *Endymión*²¹, donde hay una parte que es absolutamente los juegos de Villa d’Este.

¹⁹ Julio Cortázar. *Cartas a los Jonquières*, op. cit., pp. 441-442.

²⁰ *Ibidem*, pág. 56.

²¹ Poema de John Keats.

¡Pensar que Keats inventaba en un sucio barrio de Londres, o en un pueblito cualquiera, esto que no pudo ver y que estaba como esperándolo!"²². En este diálogo en profundidad, entre Cortázar y Jonquières se desliza la superposición del espacio y del tiempo: Villa d'Este – Londres, por un lado, y la experiencia cortazariana de su visita a la citada Villa en 1953, junto a la Inglaterra del siglo XIX y la Grecia heroica de los mitos clásicos. Se trata entonces, de una lúcida comprensión de la noción activa del mito *como relato que opera más allá del tiempo y del espacio*, en un flujo de significaciones que se activan en el acto mismo de su enunciación.

Los Reyes, "Circe" y "Las ménades"

En los años '40 Cortázar aborda un mito que le permitirá indagar el problema de la otredad focalizada en la idea de lo monstruoso y, desde allí, calar en el espíritu humano desde el enfoque de la palabra poética. Refiere aquí el mito de Teseo y el Minotauro respecto del cual escribe al pintor y amigo Sergio Sergi el 3 de enero de 1947: "*Trabajo bastante. Escribo un... no sé cómo llamarle: teatro poético, poema dialogado, tragedia lírica, qué se yo (...) Teseo representará el orden, la ley, el espíritu real, que quiere matar a los monstruos porque el monstruo es lo 'fuera de la ley', lo ilegal por definición. El Minotauro representará la libertad, el sentido poético –en última instancia, lo humano en lucha contra lo infrahumano*"²³. En una primera instancia de escritura lo llamó *El laberinto* pero luego decidió publicarlo en 1949 bajo el título de *Los reyes*. Conviene recordar que ese mismo año Borges había dado a conocer "La casa de Asterión", cuyo protagonista es el Minotauro, relato hoy incluido entre los cuentos que constituyen *El Aleph*.

En otra carta de 1964 enviada a Néstor Lugones, y en base a lo que eran sus extraordinarias bajadas del pedestal de la "alta" literatura al pavimento de la vida cotidiana, comentó sus estados de distracción propicios para las "epifanías", en lenguaje joyceano, vale decir, el momento en el que se inspiró para *Los reyes*: "*Puedo recordar con una claridad extraordinaria el minuto en que tuve la perfecta visión del poema: fue en un colectivo 49, que en aquél entonces iba de Plaza Once*

²² J. Cortázar, *Cartas...*, *op. cit.*, pág. 192.

²³ En carta a Sergio Sergi del 3 de enero de 1947, en Julio Cortázar, *op. cit.*, pág. 267.

a Villa Ballester, sucedió en la calle Díaz Vélez, y duró hasta la entrada en la avenida San Martín”²⁴. Sea como fuere, hay interpretaciones que avanzan en la idea de que se trata de una historia donde reflexiona sobre el tema del encierro en el contexto político del peronismo. Pero en línea con las intenciones declaradas de Cortázar, el mito canónico giró sobre su propio eje para mostrarle su lado oculto: el Minotauro y Teseo, víctima y victimario, no son más que las dos caras de lo humano. Tal como afirma Graciela Maturo en un lúcido análisis, Cortázar “*expone nítidamente una opción: el citarista, que aparece al final, luego de la muerte sacrificial del Minotauro, tomará partido por la víctima, contra el Iluminismo y el yo prometeico de la Modernidad*”²⁵. El mito deviene de este modo, según la fórmula de Detienne²⁶, un significante disponible que desde el fondo de la historia los poetas eligen para señalar aquello que, de algún modo, perturba.

Respecto de “Circe”, se trata de un relato publicado en *Bestiario* en 1951. Sobre las circunstancias que lo indujeron a escribir esa historia explicó que, a pesar de los buenos oficios de su madre con el arte culinario, le obsesionaba la idea de que alguna mosca apareciera en su comida. Esta inquietud fue la base para dar forma al relato. Regresando de su trabajo en la Cámara del Libro, se le ocurrió un cuento donde una joven despertaba desconfianza en su entorno inmediato debido a que sus dos novios se habían suicidado al descubrir que ella les daba bombones con cucarachas en su interior. La historia se enlaza con un relato mítico que pertenece al canto X de la *Odisea* donde se narra el encuentro de Ulises con la maga Circe, quien convierte a los compañeros del héroe en cerdos.

En la historia de Cortázar, Delia, el personaje femenino, fabrica licores y bombones para agasajar a sus pretendientes hasta que Mario, su último novio, descubre la perturbación psicótica de Delia. En paralelo, hay estudiosos²⁷ que advierten algunos elementos que se integran también a esta nueva resemantización del mito a la luz de la poesía y pintura prerrafaelista. Así aparece la mención del poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti que opera como clave intertextual en la cita que encabeza el cuento. Rossetti remite allí a un re-

²⁴ *Ibidem*, pág. 56

²⁵ Graciela Maturo, “El gran juego del arte”, en *Diario Uno*, <http://www.diario.uno.com.ar/afondo/El-gran-juego-del-Arte-20130621-0120.html>, 2013.

²⁶ Detienne, Marcel, *La invención de la mitología*, Península, Barcelona, 1985.

²⁷ Patricio Goyalde Palacios, “Circe” de Julio Cortázar: una lectura intertextual, en *Arrabal*, 1998, n° 1, pp. 113-118, en <http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140435/191975>.

lato sobre el amor y la muerte. La otra referencia es, nuevamente, John Keats quien compone un poema sobre la maga Circe y su dominación del amante bajo el control y la degradación. Es decir que Cortázar vuelve a leer a los clásicos desde su interés por los poetas y escritores románticos, situación que se había ya pronunciado en los años '30. Son relatos que, sin duda, debemos considerar como variantes semánticas del mito homérico.

1941 es otro año significativo para la relación del escritor con los mitos griegos. En el mes de junio el escritor asiste al teatro Colón para asistir la dirección de Arturo Toscanini en obras de Wagner, Beethoven y Verdi. Años después confirmaría que esa visita le inspiraría el cuento "Las Ménades", publicado en 1956 en *Final de juego*. En este cuento el escritor sigue la línea de exploración del mito desde la matriz originaria definida por Eurípides en sus *Bacantes* y aludiendo asimismo al mito de Orfeo vinculado con lo musical donde las ménades, que integran el *thíasos* báquico, cumplen un rol protagónico.

La historia que nos ofrece transcurre en la aparente inocencia de una ciudad de provincia donde un director de orquesta brindará un concierto para celebrar sus bodas de plata con la música. A medida que el concierto avanza, el fervor de los asistentes se acrecienta hasta alcanzar un clima de histeria general. Así las cosas, el público, en un raptó irracional, toma por asalto el escenario hasta llegar, al final, a una suerte de canibalismo descrito por el único espectador que permanece indemne. Horrorizado ante la vista de una mujer vestida de rojo, las palabras de su última descripción dan cuenta del desenlace "(...) y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios".

El desenfreno que plantea el relato pone en evidencia que la literatura es vista por Cortázar como canal por donde se cuelan los resortes más terribles de la condición humana. En palabras de P. Goyalde Palacios: "*el mito interesa a Cortázar en cuanto que subvierte un orden, en la medida que pone en cuestión la ciudad y la civilización por medio de la posesión, el éxtasis y a través de la transgresión de las normas; pues el autor, ante lo ya conocido, identifica lo dionisiaco con el 'abismo original', en definitiva, con la esencia de la poesía, pues, los poetas 'están más con Dionisos que con Apolo, con Afrodita y no con Palas'*"²⁸.

²⁸ Patricio Goyalde Palacios, "Las ménades" de Julio Cortázar: mito clásico y recreación literaria, en <https://www.google.com.ar/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=patricio%20Goyalde%20palacios%20las%20mendes>. Los

Finalmente, estas relaciones establecidas entre mito y relato, suponen pensar el mundo desde un ángulo no racional, intuitivo, con el que Cortázar procura conectarlo con miedos ancestrales, presentes en nuestro mundo actual y detectables en actitudes y pensamientos que nos llevan a un encuentro con el pensamiento mágico o ritual. Según señala Graciela Maturo: “A través de figuras míticas, la eternidad emerge en el tiempo. No es extraño saber que Cortázar haya tomado contacto con escuelas místicas, esotéricas, ocultistas, que aceptara a Gurdjeff y explorase el budismo zen, o que visitara a María Zambrano. Sus ‘enemigos’ eran la lógica aristotélica, el ultrarracionalismo y el positivismo anacrónico que sostienen la suficiencia del burgués, (...) y la conformidad rutinaria de artistas que no se atreven a franquear el límite de lo conocido”²⁹. Esta reflexión sobre la idea de inmortalidad y trascendencia de Maturo queda afirmada en unos versos dedicados a una de sus tantas experiencias con el arte griego que Cortázar compone tras el primer encuentro real con una escultura del siglo V, el *Doríforo*. *El tiempo ha roto en ellos las espadas / y las virilidades. Desasidos de la última atadura / van por lo eterno como nubes*. Escritos el 3 de abril de 1952 en una carta a Eduardo Jonquières, estos versos capturan la esencia del mito desde la palabra poética.

entrecuadrados de esta cita pertenecen al texto Julio Cortázar, *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.

²⁹ Graciela Maturo, *op. cit.*

BIOY CASARES Y LA INVENCION DE MOREL

– Breves apuntes para su lectura –

Trabajo leído en la Jornada “Artes en Cruce” (UBA, 2013)

HUGO FRANCISCO BAUZÁ

1. Introducción

En el entrecruzamiento entre cine y literatura el lingüista y semiólogo Roland Barthes en sus *Mitologías* da cuenta de que estas artes “se manifiestan como un manantial inagotable de arquetipos imaginables” y es amparado en esa lente jungueana como deseo orientar algunas reflexiones sobre *La invención de Morel* obra que, para Marcelo Pichon Rivière, constituye “una metáfora del cine”¹.

Adolfo Bioy Casares publicó esta novela en 1940, en una edición de Losada enriquecida, en su cubierta, por un dibujo minimalista y muy picassiano de Norah Borges. Si bien no es la primera obra de Bioy, sino la séptima, es la que le permitió lograr el Premio Municipal y catapultarlo a la fama. En las palabras prologales Jorge Luis Borges pone énfasis en un aspecto clave de este relato: su trama. Al respecto, luego de plantear que es un lugar común señalar que prácticamente los argumentos narrativos están agotados, el autor de *El Aleph* destaca la originalidad desplegada por Bioy en estas páginas. “He discutido –dice Borges– con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla como perfecta” (1953, 15). A la vez que comenta que esta obra traslada a nuestra lengua y a nuestra literatura un género nuevo que denomina “imaginación razonada”.

Bioy, en su *Autobiografía*, refiere que cuando Borges dice que si bien *la trama es perfecta* “hay una clara reserva en cuanto al estilo”

¹ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología*, selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Rivière, México, FCE, 1988, pág. 72.

ya que sobre él omite hablar. Lo anterior a *La invención...* “son juegos de artificio, fuegos fatuos (...) metáforas que sobrellevan la carga postsurrealista, hechos fantásticos, más concebidos para sorprender al lector que para metaforizar el mundo”, según sostiene Enrique Pezzoni en *El texto y sus voces*.

Este relato “fantástico” –hago hincapié en el adjetivo “fantástico”²– versa sobre la invención de una máquina capaz de duplicar el mundo tal cual es, incluso con el alma de sus personajes, confirriendo a éstos una suerte de inmortalidad espiritual, más profunda, ciertamente, que la física que a fuerza de necesidad con el tiempo se desmaterializa.

En 1974 fue llevada al cine por el director italiano Emidio Greco (1938 - 2012) con el título *L'invenzione di Morel*, film de 110 minutos de duración. En mi opinión se trata de una película muy lenta, con abundancia de planos fijos donde sobresale la actuación de la actriz dinamarquesa Anna Karina que interpreta la figura de Faustine. Hago mención que Anna Karina, casada con el famoso director franco-suízo Jean-Luc Godard, logró fama como actriz con la dirección de su esposo en la época dorada de la *nouvelle vague*. Así, pues, se la ve en películas clave tales como *Vivir su vida*, *El soldadito*, *Una mujer es una mujer* o *Pierrot el loco*. El film en que Greco traspone, casi con literalidad, la novela de Bioy no ha tenido la trascendencia esperada. Tengo referencia de que sobre este relato existe también una trasposición mejicana, virtualmente inhallable, que no he llegado a ver; se trata de un cortometraje de 23 minutos de duración.

Esta novela de Bioy ha devenido una creación arborescente, como formula Deleuze, ya que ha dado pábulo a trasposiciones, recreaciones e incluso algunas *performances*. Así, pues, en el campo de la cinematografía inspiró un notable film de Alain Renais –*Hace un año en Marienbad* (1961)³– a mitad de camino entre la realidad y el

² Sobre lo atrabiliario y caprichoso del uso de este adjetivo, remito a Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960 (hay traducción española de J. Merino, Buenos Aires, Eudeba, 1965).

³ Marienbad, alude al famoso balneario de baños termales de Bohemia a 170 kms. de Praga, frecuentados desde el siglo XII. Allí acudieron Goethe, Chopin, Kafka, Ibsen, Wagner, S. Zweig, Freud, Nietzsche, reyes, zares; su esplendor fue entre 1870-1914. Goethe lo inmortalizó en su famosa “Elegía de Marienbad” compuesta entre el 5 y 12 de setiembre de 1823, en un viaje de Karlsbad a Weimer (murió en Weimer en 1832). Otro tanto sucedió con la película (de 91 minutos) de Alain Resnais con guión de Alain Robbe-Grillet. En un barroco hotel de Marienbad un extraño quiere persuadir a una mujer a que abandone a su marido y se vaya con él, pero la mujer sostiene no recordar eso que él dice que ella le había prometido hacía un año, film a medio camino entre la realidad y el sueño.

sueño. Destaco también que en la película *Hombre mirando al sudeste* (1986) del realizador argentino Eliseo Subiela, el protagonista dice ser una proyección en el espacio por lo que el facultativo que lo trata remite a esta obra de Bioy de la que en la creación de Subiela se lee un fragmento. Tengo también noticias de que el artista japonés Katsuhiko Yamaguchi realizó una video-instalación titulada “La invención de Morel”, en 1971, que no he visto pero que conozco por referencias.

Esta novela, que echa mano del arte cinematográfico como sustituto de la vida, está narrada en primera persona a manera del supuesto informe de un naufrago. Bioy se presenta como el editor de este *Informe* según lo explica en una nota en la que corrige una cita de Cicerón inserta en el cuerpo del texto (1953: 74). Mediante esa corrección incita al lector a que, con su interpretación, participe de un juego narrativo en una suerte de *opera aperta* como sugiere el semiólogo Umberto Eco. *La invención* brinda, en consecuencia, dos voces narrativas: la del naufrago y la del editor. El cronista se presenta como un prófugo de la justicia venezolana a causa de un crimen que dice no haber cometido y desea, en su declaración, limpiar su imagen para lo futuro, aunque no es ésta, precisamente, la clave del relato.

En cuanto a su génesis Bioy recuerda que en 1937, estando en el campo familiar Rincón Viejo en la localidad de Pardo, “en el corredor de la casa del casco, entreví la idea de *La invención de Morel*. Yo creo que esa idea provino del deslumbramiento que me producía la visión del cuarto de vestir de mi madre, infinitamente repetido en las hondísimas perspectivas de las tres fases de su espejo veneciano, con pimpollos de rosa rojos y hojas verdes, de madera, en el marco. Borges, en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1941), me hace decir que aborrezco los espejos y la cópula (...) Le agradeceré siempre el hecho de ponerme en un cuento tan prodigioso, pero la verdad es que nunca tuve nada contra los espejos y la cópula. Casi diría que siempre vi los espejos como ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas. La posibilidad de una máquina que lograra la reproducción artificial de un hombre, para los cinco o más sentidos que tenemos, con la nitidez que el espejo reproduce las imágenes, fue pues el tema esencial del libro”, tal como refiere Marcelo Pichon Rivière⁴. Lo de pantallas parece evocar el tópico del *Atlas de imáge-*

⁴ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología*, selección, ya citada, pág. 71.

nes de Aby Warburg, recurso constructivo al que remite Cortázar con harta frecuencia, y preñunciar también las diversas ventanas hoy abiertas por Internet.

En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, incluido en *Ficciones* (1944), los espejos se dejan ver a la vez que fagocitan la imagen delineando una suerte de iconofagia que altera la realidad ya que la virtualidad “trastorna la misma noción de realidad” como advierte Paul Virilo⁵. También Morel se dejó devorar por su propia invención e igualmente el narrador, al final del relato, se dejará fagocitar por ese invento monstruoso por un acto de amor hacia Faustine o, tal vez, por la angustiante soledad que iba asfixiándolo.

Como el náufrago, un prófugo de la justicia venezolana, ha escuchado de boca de Dalmacio Ombrellieri, un vendedor de alfombras de Calcuta que lo amparó durante su huida acerca de lo solitario de la isla de Villings, decide encaminar sus pasos hacia ella. Esta isla está situada en el océano Pacífico siendo, tal vez, una de las pertenecientes al archipiélago de Ellice o Tuvalu; se trata de un sitio de muy difícil acceso debido a sus bancos de coral y, por esa causa, deshabitada. El comerciante lo insta a que no emprenda esa ruta dado que la isla está afectada por una misteriosa enfermedad que provoca la muerte de sus habitantes desde fuera hacia dentro. Así, por ejemplo, primero opera en las personas la caída del cabello y de las uñas, paulatinamente va muriendo la piel, se pierde la visión y luego, en un lapso de entre una y dos semanas, sobreviene la muerte. Los síntomas de esta enfermedad coinciden con los de ciertos envenenamientos por radiación.

En la novela se cuenta que en 1924 “gente de raza blanca” estuvo viviendo en ella y que allí edificó un museo, una capilla y una amplia pileta de natación pero luego, sin que se diga por qué, la isla fue abandonada. El museo tiene una sala con un fonógrafo, un piano y un biombo con muchos espejos. Se trata de construcciones que al fugitivo le llamaron fuertemente la atención. También le sorprendieron los árboles: los nuevos estaban sanos; lo viejos, en cambio, muertos.

Tras llegar en condiciones deplorables en una embarcación destruida al chocar contra la escarpada costa no sin temor, como un Robinson Crusoe redivido, se fue adentrando de a poco en la isla para explorarla. Lo primero que vio fue la pileta llena de sapos, víboras e insectos acuáticos; más tarde un edificio al que luego designará sin saber bien por qué causa, el museo. La construcción constaba de tres

⁵ *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 82

plantas junto a una gran torre cilíndrica (recuerdo, tal vez, del edificio cilíndrico de la central de policía del film *Metrópolis* de Fritz Lang, de 1927). El complejo poseía quince departamentos, con algunos cuadros, uno, por ejemplo, de Picasso. En una de las habitaciones había una biblioteca con obras literarias variadas pero no de importancia, salvo una de carácter científico los *Travaux* de Bélidor, fechado en el año 1937. Pongo de relieve que Bioy hace referencia al arquitecto militar francés, aunque nacido en Cataluña, Bernard Forest de Bélidor, famoso por su tratado *Architecture hydraulique ou l'art de conduire, d'élever et de ménager les eaux pour les différents besoins de la vie*, 1796). También le sorprende ver grandes y extrañas maquinarias que luego descubrirá asociadas a la energía cinética de los vientos y mareas y que explicarán por qué estaba allí el referido tratado de Bélidor.

Nos dice que el inmenso comedor estaba adornado con estatuas de cuatro divinidades de tamaño muy superior a la figura humana. Reinan en la isla soledad y silencio, sólo interrumpidos por el viento o por el ruido que produce el movimiento de las mareas, mas, de pronto, sin que hubiera llegado ningún barco, ni transporte alguno, el fugitivo escucha un gran murmullo y advierte a un grupo de personas que baila, pasea y se baña en la piscina “como veraneantes de Marienbad”, según acotan Alberto Manguel y Gianni Guadalupi en su *Guía de lugares imaginarios*⁶. Escucha también la música que brotaba de un fonógrafo con tanta intensidad que se imponía por encima del ruido del viento y del mar. Se trataba de *Valencia* y de *Té para dos*⁷ que la máquina reiteraba de manera ininterrumpida y a cuyos sonos los extraños visitantes bailaban mas, de pronto, cuando bajaba la marea, desaparecían milagrosamente. El misterio se acrecentó una tarde en que, al contemplar a una joven de la que luego sabrá que se llamaba Faustine, advierte en el firmamento dos soles que se ponen junto a dos lunas que nacen, fenómeno o alucinación que más tarde se agravará cuando una tarde vea ingresar a la muchacha en una habitación y, al intentar él hacer lo mismo, no pueda ya que la puerta estará herméticamente cerrada.

En otra ocasión la tal Faustine, una gitana que habla francés con tonada sudamericana y que remite a la actriz Mary Louise Brooks⁸,

⁶ Trad. Ana María Becció, Madrid, Alianza, 1992, p. 481.

⁷ Canción del musical de Broadway “No, no, Nanette...” de 1925.

⁸ Actriz estadounidense de la época del cine mudo, famosa por su actuación en *La caja de Pandora* y *The Dairy of a Lost Girl*. Adquirió notoriedad por su corte de cabello a la *garçon* en el film *Valentina* (1965).

dialoga con un hombre con barba quien, en la conversación, se revela como Morel. Su nombre remite a Moreau, el protagonista del inquietante relato de Wells *La isla del doctor Moreau*, novela por la que Bioy guardaba particular aprecio y de la que *La invención...* presenta muchos paralelismos⁹. Faustine y sus acompañantes son observados sin que éstos observen ya que se mueven como espectros. Como la escena se repite todos los días de manera idéntica el narrador, al verla, teme estar volviéndose loco. Se pregunta si la insolación, la falta de comida o el beber un agua inadecuada no puedan ser causa de esa presunta alucinación que deviene pesadilla.

Durante varios días, sin permitir que lo vieran, el náufrago contempló esa misma escena enamorándose de la joven a la que, más tarde, fue acercándosele, pero ésta lo ignora sin que él al principio supiera por qué. Imaginó si tal vez debido a una deficiente alimentación se hubiera “vuelto invisible” (1953: 80) o bien si no podría tratarse de seres de otro planeta, pero pronto desechó esas ideas para, en una mirada que entremezcla realidad y ficción, preguntarse “si la situación que vivo no es la que creo vivir” (1953: 88). Son conjeturas que sólo hallarán respuesta casi al final del relato.

Nos cuenta que la isla había sido comprada por un científico de apellido Morel que escogió ese sitio solitario para un extraño experimento que consistía *no en crear vida, sino en hacer una réplica exacta de la vida*. Para llevarlo a cabo había ideado un método según el cual para immortalizar los cuerpos era preciso descorporizarlos. En

⁹ En esta novela, de 1896, entre otros temas están el darwinismo, la ingeniería genética y la vivisección de animales. Edward Prendick naufraga. Un barco lo rescata, va en él un médico –Montgomery– que lo reanima; se dirigen a una isla solitaria llevando animales. Abandonan a Prendick pero los isleños lo recogen; allí está Moreau, un célebre anatomista londinense que se ocupa de ingeniería genética. Sus experimentos quieren eliminar la distinción entre animales y hombres y así surgen animales mitad personas. Prendick teme ser anatomizado. Moreau y Montgomery mueren y Prendick queda solo en la isla como único ser humano. Un barco lo rescata, vuelve a Londres, nadie le cree lo que cuenta que ha vivido y se aparta del mundo temiendo su regresión al animalismo. De esta novela ha habido varias transposiciones cinematográficas, la más famosa la actuada en 1996 con Marlon Brando y Val Kolmar. Destaco que Bioy fue un ferviente admirador de las novelas de este destacado escritor inglés, remito también a: *The invisible Man*, *The Time Machine* y, entre otros relatos, a *The War of the Worlds*.

Respecto del nombre Moreau –y su posible influjo en Bioy a la obra de redactar esta novela– no vendría a mal recordar a Frédéric Moreau, el protagonista de *L'Éducation sentimentale*. Sobre este relato Hélène Maurel-Indart refiere que en él se advierte el afán de los artistas por liberarse “de la demanda burguesa al negarse a reconocer cualquier otro amo que no sea su arte. Se trata de escapar a toda forma de subordinación” (*Sobre el plagio*, trad. L. Fóllica, Buenos Aires, FCE, 2014, p. 340).

ese sentido Derrida, apoyado en la idea de los arquetipos platónicos, al señalar la intangibilidad tangible de un cuerpo, pone énfasis en que para eternizar la vida, el propósito de Morel exige espectralizarla, vale decir, convertir a sus invitados en espectros en “alguien que me mira sin reciprocidad posible”¹⁰. Como el propósito del inventor es reconstruir íntegramente a un ser humano mediante una máquina –lo que para Bioy no es posible– entonces el escritor recurre al terreno de la ficción presentándolo en la novela ya que la literatura no entiende de límites entre realidad y fantasía.

El tal Morel había construido una máquina capaz de reproducir objetos, plantas, personas a manera de los futuros hologramas, vale decir, imágenes en tres dimensiones con lo que creaba un doble de la realidad fiel al original, recreando incluso hasta los olores. De ese modo este experimentador pudo conservar para la eternidad una copia de personas que, cuando sube la marea y son observadas por el naufrago, se comportan durante una semana como si realmente estuvieran vivas. Esta “filmación” queda grabada *in aeternum* ya que cada vez que vuelve a proyectarse, revive en forma idéntica ese tiempo preciso en que los diez veraneantes disfrutaron de una estadía placentera. De ese modo Morel podrá, al reproducir la realidad capturando incluso las almas de sus invitados, revivir esa semana para siempre junto a Faustine, la mujer que ama. Otro filón de análisis interesante de considerar es la tensión entre naturaleza y técnica, la primera representada por una isla deshabitada y la segunda por seres imaginarios que remiten a la monstruosidad de una creación nacida como consecuencia de muertes, absolutamente imprescindibles para que aquélla tenga lugar.

La vida que les brinda Morel es producto de una filmación de seres vivos mediante rayos que provocan una enfermedad que necesariamente lleva a los filmados a la muerte, lo que explica la extraña epidemia que los afectaba. Tal lo que intuye el narrador por lo que, para corroborar su presunción, decide someter a radiación a unos insectos y una planta que halla en la isla, tras lo cual observa que éstos, a poco de ser filmados, se descomponen materialmente. En esa operación, por imprudencia, coloca su mano izquierda ante el receptor y advierte que, por influjo de los rayos, su mano comienza a arderle al principio débilmente para luego ir desmaterializándose. Lo consuela pensar que, si muere, puede darse el caso de que habi-

¹⁰ Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

te el universo imaginal junto a Faustine. Así, pues, solo y enamorado de la joven, decide someterse también él, a ser devorado por la máquina, para vivir en la eternidad de esa grabación junto a la mujer-imagen de la que se ha enamorado. “De ese modo, el protagonista de *La invención de Morel* se graba a sí mismo y se integra a la proyección del museo”, entendido como morada de la ficción¹¹ y así poder alcanzar una suerte de inmortalidad –muerte por amor– pero que, el novelista, entiende como prisión.

En el diario consigna de qué modo su alma se va transfiriendo a la grabación mientras va muriendo y concluye su historia pidiendo que si acaso alguien logra inventar “una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso” (1953: 135).

2. ¿Cómo se produce el descubrimiento por parte de Morel de la extraña aventura en la que, finalmente, por propia decisión decide embarcarse?

Como he señalado, primero piensa si no estaría en la condición de invisible, como, por ejemplo, en la literatura la acuñó Cervantes en *El licenciado vidriera*; luego imagina si acaso no podrían ser seres procedentes de otra galaxia, luego en la idea de un sueño... El *thaûma*, el asombro, el punto de inflexión que verdaderamente lo sume en la perplejidad, es cuando ve duplicado un libro sobre una repisa: “al pasar por el hall vi un fantasma del tratado de Bélior que me había llevado quince días antes; estaba en la misma repisa de mármol verde, en el mismo lugar de la repisa de mármol verde. Palpé el bolsillo; saqué el libro; los comparé: *no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar; con la tinta celeste corrida...*” (1953: 94). Explica que no alcanzó a tocar el libro pues, cuando fue a hacerlo, oyó pasos y se escondió frente al temor de ser descubierto. Advierte así una realidad duplicada de la que, en un primer momento, no sabe distinguir cuál es la verdadera y cuál la virtual. Escondido espía cómo Morel da órdenes y cómo, tras convocar a los visitantes a una reunión, sacó unas hojas de papel de seda amarillo escritas a máquina y, al leerlas, les reveló

¹¹ Sarti, Graciela C., *Autómata: el mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, 2012, p. 307.

en qué había consistido su labor. Procede a una lectura y no a un mero relato oral para no desvirtuar los hechos: los ha fotografiado sin autorización aunque no en una fotografía corriente, sino resultado de su último invento. Así, pues –dice Morel–, “viviremos en esa fotografía siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han sido grabados” (1953: 88). “Viviremos para la eternidad (...) Les he dado una eternidad agradable” (1953: 101). El proyecto ha consistido en conferir “perpetua realidad” a su fantasía sentimental.

Les explica que merced a la radiofonía podemos reunirnos en una conversación a distancia, mediante la fotografía o el cinematógrafo podemos hacerlo en cuanto a la vista (no olvidemos que el cine originariamente estuvo concebido como “une machine à refaire la vie”). Estas técnicas permiten traer al presente ausencias temporales y espaciales. Les comenta que las estudió “científicamente” y que de ese modo logró reproducir sensaciones olfativas, térmicas y táctiles. Si se abre cada uno de los canales el aparato reproducirá ya sonidos, ya olores, ya imágenes... pero si se abren todos a la vez, aparecen todos los visitantes reproducidos de manera idéntica. “No deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura perfectamente sincronizados” (105). La otra parte del experimento proyecta. Pasan así a ser así imágenes vivientes, una suerte de hologramas incluso con conciencia; más aún, entiende que ensambladas todas las partes, estarán también sus almas.

El científico pone énfasis en que no crea vida sino *reproducciones vivas*, sin embargo, para lograrlas, necesita vida, omitiendo referirles que para pasar a ser imágenes vivientes, primero deben morir. Mas, Stoever, uno de los asistentes, al oírle referir que con su invento antes había experimentado con empleados de la casa Schwachter, trae a cuento que esos empleados iban muriendo uno a uno de manera misteriosa, según lo manifiesta de modo irritado. Morel, entre asustado por ese descubrimiento y molesto porque lo ha revelado en público, se marcha al darse cuenta de que Stoever ha captado la verdad: ellos van a morir ya que el haz lumínico que los ha grabado para proyectarlos tiene efectos letales.

Reitero lo que planteé al comienzo de este trabajo: para Pichon Rivière “*La invención de Morel* es una metáfora del cine. La máquina que inventa Morel registra a una persona en el momento en que es *filmada*. No pretende otra eternidad más que ésa. Morel registra

una semana de vida en la isla: él, Faustine y sus amigos vivirán, para siempre, esa semana. Repetición, réplica de un original. Metáfora, también, del eterno retorno imaginado por Nietzsche”¹².

El estudioso Eugen Fink, analizando el pensamiento del filósofo alemán, sostiene: “Esta repetición de lo mismo presupone la diversidad real, la diferencia de los momentos temporales. Uno es el primero, el original por así decirlo; los otros son precisamente esas repeticiones. Para nuestro modo de concebir ordinariamente ‘la repetición’, damos por supuesto que el tiempo es rectilíneo: distinguimos lo anterior y lo posterior. Mas la idea de una repetibilidad eterna elimina precisamente lo anterior y lo posterior: no existe ya ninguna diferencia entre los tres horizontes del tiempo”, es decir, en la eterna ciclicidad no hay un antes ni un después.

“Para Morel –sostiene Pichon Rivière– las futuras imágenes de él y sus amigos son una representación, un pequeño teatro en la vasta eternidad. Faustine desconoce el plan de esa invención y vive esa semana como una semana más. Es frívola. Es (será) un fantasma humano, despreocupado de la eternidad. El azar, las persecuciones, llevarán al fugitivo al aterrador laboratorio. Los habitantes de la isla, sin saberlo, representarán para él esa pequeña vida, hecha de previsible hábitos, costumbres, manías. Él querrá ser parte de ese mundo y para ser parte de él, literalmente *representará*. Eternamente sabrá que está representado, que su minuciosa mímica es sólo un anhelo. El anhelo de encontrarse con Faustine, con la conciencia de Faustine”¹³. Bioy articula así una trama compleja que se resuelve por vía de la fantasía, pero sin necesidad de recurrir a lo sobrenatural y de ese modo, mediante ese recurso a lo fantástico, la isla se convierte en un panóptico sin que nadie lo controle o dirija, salvo el caprichoso subir y bajar de las mareas.

“El tema de Adolfo Bioy Casares –dice Octavio Paz en *Corriente alterna*– no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo, sino también de la nuestra: corremos tras de sombras, pero nosotros también somos sombras” (cit. por Pichon, p. 72). A esta altura de la interpretación no puedo dejar de señalar lo que dice Píndaro en la famosa *Pítica* VIII: “¿Qué es el hombre? ¿Qué no es? El hombre no es más que el sueño de una sombra”.

¹² *Op. cit.*, pág. 72.

¹³ *Op. cit.*, pág. 72.

En éste, como en otros relatos, se advierte la preocupación de Bioy por los grandes problemas capitales: la vida, la muerte, la creación sobre los que reflexiona atento tanto a las fantasías delineadas por Wells, cuanto a teorías de la física entonces en boga. Cito, en particular, el famoso “gato de Schrödinger” o “paradoja de Schrödinger” *oxýmoron* con el que este destacado físico formuló la posible existencia de universos paralelos. Se trata de un tema de la mecánica cuántica que ha tenido muchas interpretaciones. Su hipótesis es que si encerramos un gato en un recipiente cerrado, junto a un matraz con gas venenoso y una fuente radioactiva que puede activarlo o no, tenemos dos posibles respuestas al abrir el recipiente: 50 % que el gato esté vivo, o 50 % que esté muerto: eso dependerá de en qué tiempo nos situemos.

Para la Escuela de Copenhagen eso responde a los *many Worlds* ‘muchos mundos’ o, en este caso específico, a dos universos paralelos. El gato está vivo y muerto a la vez en distintas ramas del universo. *Ambas son reales pero incapaces de interactuar entre sí debido a la decoherencia cuántica*, cuestión capital replanteada en 1957 por el físico Hugh Everett. Esta paradoja generó controversia tanto a nivel físico, cuanto filosófico por lo que Erwin Schrödinger, que había formulado esa teoría ejemplificada en la hipótesis del gato, llegó a decir que “cada vez que oigo hablar del gato, meto la mano en el bolsillo y saco mi pistola”.

Pese a tratarse de problemas capitales, destaco que Bioy no los plantea como una angustia existencial ante cuestiones insondables, sino con cierta cuota de humor, como si se tratara de cosas que a él, pese a su condición humana, no le incumbieran. Así, por ejemplo, se pregunta ¿dónde yacemos hasta que un dios nos manda nacer? Con lo que remite a la idea de un titiritero cósmico que urde la trama de la existencia y, dentro de ésta, nuestras vidas. Pero ahora el titiritero es Morel o, en la ficción, Bioy quien se arroga el derecho de dar vida. En este estado de la cuestión conviene tener presente la pregunta que se formula Borges en la última estrofa del soneto “Ajedrez II”, incluido en *El hacedor* (1960):

“Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?”

El fugitivo toma los papeles que dejó Morel y continúa leyéndolos. Dice que eligió la isla por tres razones: 1. las mareas; 2. los arrecifes, 3. la luminosidad.

Las mareas dan un servicio constante de fuerza motriz que activará eternamente la máquina proyectora; los arrecifes son murallas contra los invasores y en cuanto a la luminosidad, ésta permite captar mejor las imágenes. “Cuando supe las virtudes de la isla –dice Morel– la compré y edificué el museo, la iglesia y la pileta”. El nombre museo obedece a que en él pensaba conservar para la eternidad álbumes o archivos de esas imágenes.

La isla será un paraíso privado donde “estaremos eternamente repitiendo los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos porque así nos tomaron los aparatos” y así nos mantendremos por siempre.

3. Bioy y su inquietud por problemas de mundos paralelos

El problema del doble, de la clonación, de los mundos paralelos aparece no sólo en *La invención...* sino también en otros relatos de Bioy, cito, entre ellos, una interesante narración breve, de trece páginas, titulada “Máscaras venecianas”. En ella recurre al artificio de la clonación como manera de recuperar el amor perdido, aun cuando finalmente no logra ese cometido. Desde el punto de vista de la clasificación de este relato como género literario, si atendemos al recurso de la clonación que sugiere Bioy, medio siglo más tarde confirmado en el campo de la investigación científica con el caso pionero de la oveja Dolly, podemos argumentar que habría aquí un ejemplo de lo que se llama “literatura de anticipación”.

En “Máscaras venecianas” el protagonista sospecha que su amada Daniela no es ella misma y, en efecto, lo comprueba a través de detalles menores de la vida doméstica cuando aquélla se ha casado con su amigo Massey. Se trata de un “clon”, de una réplica que Daniela ha hecho de sí misma para no dejar solo a su marido cuando decide marcharse. Bioy pretende dar *visus* de científicidad a este relato aduciendo que la tal Daniela estudiaba en Francia con Jean Rostand y con su ayudante Leclerc. Estos científicos trabajaban en un proyecto que hoy llamaríamos de clonación y que la joven resumía con los nombres “hijos carbónicos o clones o dobles”, nacidos a partir de la reproducción de una célula. “Bastaba una para la pesadilla que Massey me comunicaba” dice el protagonista narrador¹⁴.

¹⁴ Remito a “Máscaras venecianas”, en A. Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología, op. cit.*, pág. 451.

El tema de las imágenes, del doble, de que dos almas puedan habitar en un mismo cuerpo, hipótesis que desveló a los cabalistas, pero que san Agustín enaltece cuando lo refiere a la mujer que lleva un hijo en sus entrañas, son cuestiones que inquietaron a Borges y por las que Bioy, sin desvelarse, sintió curiosidad. Se añade a ellas el tópico de la dislocación temporal como forma virtual de discronía y el de mundos paralelos como una posibilidad de utopía. En el mismo tiempo Borges compone el notable relato “El jardín de los senderos que se bifurcan”, que publicaría un año después de *La invención...*, es decir, en 1941, en el que aparecen tiempos que se acercan, se bifurcan, en ocasiones se cortan, pero que, en definitiva, se ignoran. Vemos aquí la misma trama emprendida por Bioy en la novela que nos ocupa, con todo destaque que Borges va más lejos cuando plantea el problema de la manipulación de la memoria y la identidad, poniendo sobre la escena la cuestión de la realidad o falsedad de las imágenes, cuestión que, en la literatura occidental, presenta larga data. Uno de los primeros en analizarlo es Platón cuando en el *Synpósion* se refiere a la *katábasis* o descenso al mundo de los muertos emprendido por Orfeo para rescatar a su amada Eurídice, propósito que se frustra ya que el protagonista, al no respetar la prohibición impuesta por las deidades, la pierde para siempre. Sobre esa cuestión el filósofo arguye que los dioses sabían de antemano que no le restituirían a Eurídice, sino que sólo le mostrarían un *éidolon*, un *phásma* de la joven ya que Orfeo no les parecía digno de merecerla: el vate tracio no había tenido valor de entregarse él mismo cuando la muerte fue a buscar a su amada tal como, por ejemplo, había hecho Alceste cuando se entregó para salvar a su esposo. Más aún, dice el filósofo con su consabido desdén hacia las artes, tampoco iban a entregársela ya que Orfeo era un citaredo.

Ha habido en Platón y, tras sus huellas, en los gnósticos muchas consideraciones sobre el valor ontológico de la imagen. La cuestión alcanza mayor relieve en el poeta latino Lucrecio. En su magno poema *–De rerum Natura–* en el libro IV, al hablar sobre los productos de la fantasía, reflexiona sobre las imágenes, los sueños, los ensueños y las visiones hasta delinear la teoría de los simulacros:

“En todas direcciones vaga una multitud de simulacros de toda especie, sutiles, que al encontrarse en el aire se unen fácilmente (...) Vemos así centauros, miembros de Escilas, caninos rostros de Cerberos y las imágenes de gente que ha afrontado ya la muerte y cuyos huesos abraza la tierra; pues simulacros de toda clase son llevados de un lado a otro, unos nacidos espontáneamente en la atmósfera misma, otros

desprendidos de los diversos objetos, otros compuestos por la unión de estas mismas figuras” (v. 824 s.).

Más tarde, para los iconoclastas, la imagen estaría vista como una perversión de la realidad por lo que, para no alterar el orden de la creación, es preciso destruirlas. Como se sabe esa cuestión generó una larga controversia religiosa entre iconómulos e iconoclastas que aún hoy perdura. También Shakespeare, en *Sueño de una noche de verano* y en *La tempestad*, juega con los límites imprecisos entre realidad y el mundo de las imágenes.

4. El *background* del pensamiento de Bioy

El novelista austríaco Gustav Meyrink, nacido en Viena aunque hijo dilecto de la Praga mística y sombría, en su célebre novela *El Golem*, Athanasius Pernath, el protagonista, entre sueños y vigilia tiene la sensación de ser otro que no es él mismo al extremo de que, al contemplarse en el espejo, no se reconoce.

Sobre esa tensión entre sueño y realidad, G. Sarti en su estudio sobre el *Autómata* apunta: “Sueños que son uno y el mismo y que tienen que ver, en primer lugar, con una identidad confusa: la del soñador que se ve metido en la personalidad de otro, con quien ha confundido sombreros, pero que en definitiva es un sí-mismo, se trata del tema del doble, desarrollado como en un juego de cajas chinas a lo largo de todo el relato”¹⁵ (a partir del tema de la confusión de identidades, uno puede establecer lazos que religan el motivo de los sombreros en la obra de Meyrink y en una de las famosas telas de Magritte).

El citado Meyrink en “Praga”, uno de los capítulos de su novela, recrea la atmósfera alquímica y claustrofóbica de esa ciudad impar cuyos habitantes viven como espectros. Éste es el ámbito donde aparecerá el Golem, hecho de arcilla y barro por obra del cabalista, mago y astrónomo Rabbí Löw quien le insufló vida mediante una palabra mágica para que protegiera a su comunidad. Se trata de una leyenda con base bíblica ya que el *Génesis* refiere que Yaveh dio vida a una figura moldeada en barro por medio de palabras mágico-religiosas. Esta creación e ideación por la palabra nos lleva a pensar en la idea platónica de que “el nombre es el arquetipo de la cosa” según

¹⁵ *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y en el cine*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pág. 128.

plantea en el *Crátulo*. Sobre esa cuestión sugiero tener en cuenta la intención de la famosa revista lingüística *Wörter und Sache* cuyo propósito es relacionar el objeto con la palabra que lo designa.

Al considerar el problema de la vida artificial frente a la natural, la citada novela pone en escena el entrecruzamiento de diferentes planos y realidades. Así, pues, en el caso de la artificiosidad del Golem, si bien ésta simboliza la creación de un ser a imagen del hombre, criatura divina, este alquimista no consigue hacer sino un monstruo esclavo de sus pasiones y por tanto, carente de libertad. Esta idea, con base también en Goethe, dio fundamento a Walt Disney para “El aprendiz de hechicero”, uno de los siete cortometrajes que componen el notable film *Fantasy* (1983). Nuevamente la disyuntiva entre libertad y libre albedrío y el tópico del titiritero cósmico al que ya he aludido. Borges al referirse a esta creación en una composición celeberrima lo mira de modo escéptico y distante. De igual modo en “Una vindicación de la cábala”, incluida en *Discusión* (1932), se ocupa del tema de la creación ajustada a viejas tradiciones judías (lo considera también en su *Manual de zoología fantástica*).

En un fragmento de la obra de Meyrink, destacado por Sarti en el citado estudio sobre el *Autómata*¹⁶, se lee: “Solo estaba pensando en lo extraño que es ver cómo el viento mueve cosas sin vida, como hace un momento hacía volar los abrigos (...) Parece tan milagroso ver cómo de repente comienzan a agitarse las cosas que siempre han permanecido muertas, inmóviles (...) ¿Qué pasaría si, a fin de cuentas, las cosas sin vida fueran semejantes a esos trozos de papel? – No es posible que haya un ‘viento’ incomprensible e invisible que nos llevara de un lado a otro y determinara nuestras acciones, mientras que nosotros, en nuestra simpleza, creemos vivir bajo nuestra propia y libre voluntad”. Con lo que retoma el viejo tópico de la tensión entre determinismo y libre albedrío.

Borges traslada esta ideación cuando imagina que podemos ser llevados *no por un viento, sino por el sueño de otro* y extrema esta hipótesis más aún cuando expresa la idea del Golem –i.e. del otro– no creado, sino *pensado* por el rabí, es decir, que le confiere vida mediante el solo pensamiento. El acercamiento de Borges al ámbito de lo cabalístico tiene que ver con “la búsqueda de un sentido divino inherente al mundo y a esa Torá en que nada es por azar” (Sarti, p. 145), lo que coincide con la idea del matemático y filósofo británico Bertrand Russell cuando expresa que “Dios no juega a los dados”.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 133.

Sobre esa cuestión deseo subrayar que lo que en Borges, pese a su declarado agnosticismo, es una búsqueda de sentido, en Bioy parece planteado como un mero juego entre la realidad y la ficción. Algo así como ¿qué pasaría si...?

La novela de Meirynek, de amplia popularidad, instauro y proclama el tema del doble en la cultura occidental afianzado luego en las obras de Ernst Hoffmann y de Heinrich von Kleist. Esta difusión tiene su deuda con el arte cinematográfico que recurrió con frecuencia a esta temática. Sobre el tema de la ideación de creaturas fantásticas G. Sarti, al distinguir androides maquínicos de androides miméticos, remite al tema del imaginario fantástico.

Sobre cómo revelar los mecanismos que hacen posible esa realidad ficcional paralela pongo énfasis en que Bioy explica, muy detenidamente, la maquinaria que, impulsada por el agua acarreada por las mareas, pone en funcionamiento un dispositivo que reproduce las imágenes congeladas de esas figuras que, indefinidamente, viven una semana placentera en la isla. No son realidades las que ve, sino meras proyecciones de la máquina. Bioy asume, en este caso, el tópico renacentista del *homo faber*, con la idea de “mejorar la naturaleza”, con proyecciones en el hombre fáustico de Goethe.

Destaco que el gusto por las máquinas, en este caso el reproductor de imágenes, fue una inquietud de vanguardistas, Man Ray, Duchamp y Dadá, por ejemplo, tuvieron predilección por ellas.

Otro antecedente importante del que Bioy echa mano es el caso del citado Hoffmann cuyos cuentos fantásticos —a través de Holmberg— influyeron en el Lugones de *Las fuerzas extrañas*, en Quiroga y, por éstos, en Borges. De la vasta producción de Hoffmann deseo centrarme en dos relatos: *Los autómatas* (1814) y *El hombre de arena* (1817). Según R. Modern, para este narrador el autómata constituye “la expresión demoníaca del espíritu prometeico del hombre” ya que al reemplazar la naturaleza por el arte opone ambas realidades en lugar de armonizarlas. De ese modo, al romper el equilibrio natural de la *phýsis* se convierte en un elemento discordante de la creación. Es “una trampa erigida por un ilusionista satánico”, sostiene el estudioso en *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*¹⁷.

Los relatos de Philip K. Dick, en particular *La penúltima verdad* (1965), muestran también la ambigüedad entre lo que es y lo que aparenta ser. Sobre estos relatos Pablo Capanna expresa que “des-

¹⁷ Buenos Aires, Ed. Fraterna, 1986, pág. 75.

de el momento en que llevan a confundir la cosa real con su copia, y al hecho real con la ficción, las falsificaciones funcionan como señales de irrealdad, insidiosamente metidas en el mundo cotidiano”¹⁸.

El relato “El teatro de títeres” que, en 1810, escribió el dramaturgo alemán Heinrich von Kleist, cuenta que en un parque un bailarín que diariamente asiste a la representación de un teatro de marionetas se plantea el tema de la superioridad del títere frente a la condición humana ya que aquél posee la inmortalidad que le proporciona el arte, en tanto que el hombre es mortal por necesidad, con lo que anticipa la temática que Pirandello plantea en *Sei Personaggi in cerca d'autore*, pieza de 1921.

El problema de la identidad, de los mundos paralelos o de diferentes tiempos alcanza su cenit con los escritores británicos Carroll, Huxley y Wells muy frecuentados por Bioy al extremo, por ejemplo, de que a éste último dedica una de sus obras.

Lewis Carroll, por ejemplo, en *Alice's Adventures in Wonderland* y luego en *Through a Looking-Glass and What Alice Found There* desrealiza la realidad tangible dando cuenta de realidades paralelas tanto en el espacio, cuanto en el tiempo. Ese juego donde realidad y fantasía se confunden impresionó sobremanera al citado Borges y, a través de éste, despertó también interés en Bioy.

Otras referencias que cuentan a la hora de considerar *La invención de Morel* son *El proceso* en el que Kafka crea una atmósfera claustrofóbica, las ideas del economista británico Thomas Robert Malthus referidas al control de la natalidad, a las que Bioy en una suerte de intertextualidad alude en el relato (cf. pág. 118) y, ciertamente, las de Borges.

Convendría señalar también una atmósfera de época que se advierte en el gusto por lo artificial, por ejemplo, en el caso de las lenguas. En Buenos Aires Xul Solar idea la panlingua y el neocriollo, como sucedáneos locales del esperanto, inventado en 1887, y el gusto por los simulacros. Se habla de la telegogeografía que implica una desterritorialización con la lógica desaparición de fronteras y también un tipo de fotografía que, según cómo incidan los rayos de luz, se presenta en forma tridimensional, prenunciando los hologramas que aparecerán en 1947 con el físico húngaro Dennis Galbor, técnica perfeccionada más tarde por el rayo láser.

En el caso de influencias que Bioy pudo haber recogido de la literatura argentina, el primer caso que podemos evocar es el de

¹⁸ Philip Dick, *Idios Cosmos*, Buenos Aires, Almagesto, 1996.

Eduardo L. Holmberg¹⁹ con sus autómatas, así por ejemplo del cuento “Horacio Kalibang”. En sus creaciones el autómata aparece como un recurso para conservar un doble del amor perdido reiterando el tópico clásico de un Pigmalión redivivo. Insoslayables también algunos relatos alucinados de Horacio Quiroga, en especial “El hombre artificial” en el que recurre a la fantasía científica de crear vida que, en efecto, tres audaces logran producir. Pero como esta criatura artificial carece de conciencia, la conectan a través de un artilugio eléctrico a un mendigo que le transmite la suya. El experimento tiene un final trágico y el inventor termina quitándose la vida. Se trata del tema de deshumanizar a un hombre para humanizar el artificio, relato que Quiroga publicó por entregas en *Caras y caretas*.

En otras narraciones recurre a la técnica para que ésta pueda conducir al inventor al ser amado. Pese a estas notas que en Bioy son huellas evidentes, cabe referir, sin embargo, que el propio Bioy –según declara– no miró con buenos ojos la narrativa quirogueana.

La inmolación del naufrago frente a la máquina descrita por Bioy no trata, como en otros relatos, de corporeizar a la mujer amada, sino perder materialidad, desintegrarse en la imagen fijada por la máquina, convertirse en imagen para así poder ingresar en el mundo espectral de su amada Faustine. ¡Ojalá el naufrago haya alcanzado ese deseo!

¹⁹ Sobre Holmberg remito a las páginas que a este autor le dedica Horacio Reggini.

**“DEJA DECIDIR AL AMOR”:
ACERCA DE SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO
DE DAULTE/KOGAN (1997)**

GRACIELA C. SARTI

Si el mundo de Shakespeare está siempre ahí, a la espera de ser releído e interpretado por las épocas más dispares y de los modos más variados, pocas piezas presentan aspectos tan disímiles y ofrecen aproximaciones tan opuestas como *A Midsummer Night's Dream* (*Sueño de una noche de verano*, 1595-1596, ca.). Difícil encontrar una obra más visitada desde lentes opuestas. Contundente en su planteo respecto de la fuerza incontenible del amor, habla también de su labilidad e inconstancia; poblada de referencias a una sexualidad ligada a lo animal, se presenta al mismo tiempo leve y cándida. Esta ambigüedad se despliega en un complejo sistema de personajes y acciones, inversiones de sentido y juegos especulares que hacen de la borradura de las fronteras entre el sueño y la vigilia, el deseo y la norma, la sustancia misma de la comedia. Prueba palpable de su fecundidad son las constantes referencias a esta comedia en las polémicas teóricas registradas en torno de Shakespeare en los últimos treinta años.

La interpretación de esa complejidad es, naturalmente, también variada. Está la versión canónica que por siglos ha transformado esta obra, en el decir de David Daniell en “gasa-con-Mendelssohn” (1997); está la visión, hoy también canónica, de Jan Kott, que lamenta los “estratos” hechos por esa tradición anterior y subraya la intercambiabilidad de los amantes, el erotismo, la sexualidad e incluso la animalidad con que el texto presenta, en el escenario de un bosque poblado de sierpes, erizos y salamandras y como punto máximo, la loca pasión de Titania por Bottom transformado en burro: interpretación esta que, con sus matices, comparte el psicoanalista André Green (2005); frente a esta vertiente, el no menos canónico y teórico del canon, Harold Bloom, pretende devolverle a la lectura de

la comedia un ámbito de inocencia y juego infantil, que encuentra en las cuatro hadas y su vínculo con Bottom, pero que se le niega cuando lee a otros personajes (por ejemplo, allí donde en la disputa matrimonial entre los reyes de las hadas, Oberón le asigna a Titania “el papel de alcahueta” en las conquistas amorosas de Teseo) (Bloom, 2008)¹.

Sugere es, en este contexto, la postura de Anthony Nuttall, quien advierte la tensión interna de la pieza, a la que llama “a transposed pastoral” (2007: 128). Para este profesor oxoniense se trata de una pastoral ya que los personajes, puestos en un lugar salvaje, son reeducados antes de retornar a la corte; “invertida” o “transpuesta”, ya que ese no es un mundo luminoso, sino lunar, oscuro. Y en él acontecen cruzamientos sobre variadas fuentes mitológicas. Como es bien patente, el encuentro amoroso entre Bottom bestializado y Titania, remite ante todo al modelo de la cópula monstruosa entre Pasífae y el toro; pero este modelo está jocosamente aliviado en la referencia a *El asno de oro* de Apuleyo. La inocencia de Bottom, quien pide heno mientras la hermosa Titania le ofrece un amor fogo-so, lo aleja del minotauro. Pero, al mismo tiempo, en ese bosque “the Labyrinth surrounds us” (2007: 127-129).

Pero no es esa la única alusión mítica. Desde la confusa referencia a la mitología clásica en los nombres cruzados de Teseo, Egeo e Hipólita y en la apropiación de la historia de Píramo y Tisbe –conocida a través de una versión de Chaucer, quien la toma a su vez de Ovidio–, al cruce de elementos de la mitología nórdico/celta, hibridada a su vez con una saga medieval francesa para la figura de Oberón y las hadas, se nos aparece una Atenas de fantasía, inimaginable desde el modelo clásico. Con fuentes variadas y libremente leídas –como en todo su teatro, claro está–, el gran dramaturgo construye una ceñida arquitectura de personajes desarrollada en varios mundos paralelos que se espejan unos en otros: el mundo humano, dividido a su vez en un plano noble y otro rústico, contrapuesto al mundo del bosque y las hadas, donde los cuatro jóvenes y el grupo de artesanos que ensayan su obra para las bodas del duque, intercambian amores y apariencias.

Esta duplicidad interna se despliega, también, en la referencia a otra obra del gran autor. A nadie se le escapa que la escena metateatral, la “lamentable comedia” de Píramo y Tisbe, es en ver-

¹ Lo que no le impide a Bloom declarar que la versión animalesca y carnal de Peter Brook, en 1970, es “una de las peores” que hubiera visto (2008: 197).

dad un trasunto paródico del argumento de *Romeo y Julieta* –la imposibilidad del encuentro entre los amantes, el equívoco trágico respecto de la muerte de ella y los inmediatos suicidios de ambos–. Pero es nuevamente Nuttall quien ha advertido que existe el movimiento inverso: el monólogo burlesco de Mercucio respecto de la Reina Mab –que es otro de los nombres de Titania, reina de las hadas–, en la escena IV del acto II de *Romeo y Julieta*, funciona a su vez como parodia del mundo desplegado en *Sueño...* (2007: 119-121); lo que nos permite transponer los juegos de inversiones entre el registro cómico y el registro serio, más allá de la obra misma y postular ambas piezas, la tragedia y la comedia, como indagaciones pares respecto de la duplicidad del amor.

Naturalmente, la riqueza de fuentes mitológicas, escenarios y personajes de *Sueño de una noche de verano*, evoca un condigno mundo de imágenes. Partamos de la base que, en principio y para la mayoría de los lectores o espectadores, pareciera que toda versión de una obra de Shakespeare que no tenga como propósito la trasgresión lisa y llana del texto original, ha de lidiar con ciertos arquetipos y/o estereotipos, instalados desde hace tiempo como canon para el más modélico de los autores del teatro universal. Esas figuras no son, las más de las veces, en absoluto originales, sino deudoras de un imaginario con el que entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX se establece la “galería shakesperiana”: vemos un Shakespeare que suponemos original, o creemos verlo, a través de una lente decimonónica que poco tiene que ver con el periodo isabelino. Un muy rápido pantallazo por algunas de esas imágenes relativas a esta comedia, y provenientes de la pintura al óleo y el grabado, da una medida de la instalación de ese modelo constantemente reiterado². Del simbolismo al decadentismo, las artes plásticas han evocado una y otra vez el mun-

² Entre otros exponentes de un arco que va de fines del siglo XVIII a comienzos del XX, podrían mencionarse: de William Blake, *Oberón y Titania con hadas, bailando*, acuarela de 1796, Tate Gallery Londres; de Henry Füssli, los óleos *Titania y Bottom*, 1790, Tate Gallery, *Despertar de Titania*, 1785-89, Wintenhur y *El despertar de Titania*, 1793-4, Zurich; de George Romney, *Un estudio para Titania y Puck*, 1793, The Folger Shakespeare Library, Washington, D. C.; de Francis Danby, la acuarela *Escena de Sueño de una noche de verano*, 1832, Oldham Art Gallery, Oldham; de David Scott, *Puck huyendo del alba*, 1837, National Galleries of Scotland, Edimburgo; de Robert Huskisson, *The Midsummer Night's Fairies*, grabado; de Richard Dadd, los óleos de 1841 *Titania durmiendo y Puck*; de Sir Joseph Noel Paton, los óleos *Reconciliación de Oberón y Titania* (1847) y *La pelea entre Oberón y Titania* (1849), National Gallery of Scotland, Edimburgo, y el grabado *Titania*, 1850; de Frank Cadogan Cowper, *Titania duerme*, 1928.



William Blake, *Oberón y Titania con hadas, bailando*, acuarela, 47 × 67 cm, ca. 1796, Tate Gallery, Londres

do mágico de *Sueño...*, en la clave feérica antes citada. Tal vez con la sola excepción del clima ominoso y un tanto pesadillesco de Füssli, el grueso de estas imágenes apunta a la gracia, lo etéreo y delicado, omitiendo las aristas más filosas del texto: si el contexto del bosque donde habitan gusanos, telarañas, escorpiones, búhos y serpientes aparece, está relegado a los márgenes de una composición donde los protagonistas lucen esbeltos y nimbados de luz.

La relectura del Payró, los ejes del trabajo

“*Sueño...*” plantea un mundo de imaginación: imposible hacerse el tonto y no abordarlo.

Diego Kogan (entrevista, 2014)

En enero de 1997, desde el teatro Payró se tomó el desafío de abordar esta complejidad a través de una versión de la comedia con dramaturgia de Javier Daulte y dirección de Diego Kogan que resultó, para muchos de los que tuvimos la oportunidad de verla, tanto una fiesta como una ocasión de repensar a Shakespeare. Se produjo allí un abordaje encabalgado entre la fidelidad al texto y una inteligencia del mismo que implicó una profunda relectura creativa. Esta versión hizo del texto espectacular en su conjunto y, muy señaladamente, de la performance del actor, punto central de recreación. La analizaremos, entonces, desde una doble perspectiva: por un lado, una puesta que trabajó sobre el sistema de personajes enfatizando sus duplicaciones especulares y juegos de inversiones ya desde el reparto; por otro, una caracterización que, eludiendo los *clishés* feéricos prototípicos, subrayó aspectos de la estructura profunda del texto en el juego escénico y, muy señaladamente, en el vestuario; finalmente, el desvelamiento de la ambigüedad de género a partir de la inversión del registro serio y el registro cómico respecto de los pasajes metateatrales.

El proyecto de esta puesta, con una producción de importancia y un elenco muy nutrido, tiene su génesis. En enero de 1996 el Payró estrena otra obra de Daulte, *Criminal. Pequeña tragedia sobre una transferencia contratransferencial*. También con dirección de Diego Kogan y actuaciones de Carlos Kaspar, Marcelo Pozzi, Dana Basso y Javier Niklison más la colaboración, entre otros rubros, de Oria Puppo para la escenografía y vestuario y de Edgardo Rudnitzky para la música, el espectáculo resulta ampliamente nominado para los

Operador de luces:

Carlos Morelli

Operador de sonido:

Martín Larguía

Vestidora:

Virginia Martínez Lastra

Asistente del Músico:

Federico Marralo

Asistente de iluminación:

Roberto da Cunha

Asistente de Vestuario:

Marianella Gomez, Virginia Martínez Lastra

Ayudantes escenografía:

Soledad García Cases, Andrés Santos

Realización de Vestuario:

Anibal Horacio Duarte

Realización de Pelucas:

Roberto Mohr

Realización de Escenografía:

Hugo Barreto, Pascual Leiva, Manuel Medina

Nuestro especial agradecimiento a

Lino Patalano

TEA

Una entidad

No g

No

Un espacio

trabajo al ser

y la cultura

Equip

Dires

F

Ja

DI

Premios ACE en categorías del circuito *off* –Mejor Espectáculo, Mejor Director, Mejor Actriz Dana Basso y Revelación para Daulte–, obteniendo finalmente los correspondientes al director y al autor. Esta premiación y el éxito de la obra consolidan al equipo del Payró y muy especialmente a Kogan y Daulte como dupla de creadores. Así es que, el 13 de enero de 1997, al cumplirse el primer aniversario del estreno de *Criminal* y tras casi un año de trabajo, se estrena la versión que nos ocupa: con un elenco técnico y de intérpretes que suma, a todos los recién nombrados, el diseño de luces a cargo de Alejandro Le Roux, la asistencia del músico Rudnitzky por Federico Marrale – quien, además, participa activamente de los ensayos–, la asistencia de dirección por Clara Bauer y Rubén D’Audia, y las actuaciones de Gustavo Böhm, María José Gabin, Iván Moschner, Carolina Adamovsky, Rodrigo Cárdenas, Claudio Tolcachir, Lila Monti, Marcelo Traboulsi, Carolina Zaccagnini, Laura Ortigoza y Eleonora Garraffa.

La cantidad de notas que preceden al estreno da cuenta de la expectativa que genera esta nueva obra³; una vez estrenada, tendrá una muy buena repercusión de público pero una fortuna crítica dispar: hay quien la considera “impregnada de mordaz escepticismo y regocijante humor” (Cosentino); quien señala que el oído de Daulte “afinado en las lides freudianas”, le permite sumar “más efluvios eróticos y conatos orgiásticos que climas feéricos” (Zunino); quien la encuentra llena de “libertad y osadía” pero reconoce un único texto agregado por Daulte, al que considera de “calidad inferior”, ya que “se ha elegido seguir la línea argumental amorosa dejando de lado las agudas reflexiones de Shakespeare acerca de la naturaleza del teatro” (Totoro); quien opina justamente lo contrario, que la “principal y más jugada de las innovaciones” de esta puesta es la relación con el recurso de teatro dentro del teatro (Durán); quien afirma que esta versión de Daulte “tira signos y embrolla” con lo que “pierde el hilo” (Cabrera). Como se verá en lo inmediato, alguna de estas apreciaciones está bastante desajustada de la realidad objetiva de esta pieza.

Más allá de las críticas la obra se da a sala llena y luego es grabada y difundida por el canal estatal de televisión. Probablemente el desarrollo del elemento espectacular, las atrevidas imágenes pues-

³ El grueso de las notas previas y posteriores a este estreno, pertenecen al archivo del Teatro Payró. Agradezco muy especialmente la colaboración de Diego Kogan para acceder a ese material; también a Federico Marrale, Gustavo Böhm, Dana Basso, Alejandro Le Roux, por los datos y materiales aportados.

Los laberintos del amor



Estreno: Javier Daulte, el promisorio autor de "Criminal", cuenta cómo es su versión de "Sueño de una noche de verano" que, con la dirección de Diego Kogan, se conocerá pasado mañana en el teatro Payró.

Fue el día después del estreno de "Criminal" cuando Diego Kogan lo propuso hacer "Sueño de una noche de verano" en el teatro Payró. Y Javier Daulte, sin pensarlo, se precipitó en un contingente así.

Por cierto, ambos se conocen desde hace años. Daulte, que ya había "mamado" en el Payró "sus" dos o tres obras, había estado trabajando en un proyecto de "Sueño de una noche de verano" que, con la dirección de Diego Kogan, se conocerá pasado mañana en el teatro Payró.

'Sueño de una noche de verano' se estrena en el Teatro Payró

Javier Daulte y Diego Kogan proponen un nuevo trabajo en el Teatro Payró de una exitosa temporada con 'Criminal', pieza de Daulte, se anima una versión de 'Sueño de una noche de verano', de William S.

CARLOS PACHECO
 "Sueño de una noche de verano" es una de las comedias más atractivas de William Shakespeare y sin duda en la que más se animó el autor a desarrollar su creatividad contraponiendo elementos reales y mágicos. Personajes de diversas cualidades ífan mezclándose en escena mientras el amor los va transformando con sus juegos dentro de un marco de venturas y desventuras.

Después de casi un año de investigación, el autor Javier Daulte y el director Diego Kogan -con producción de Edgardo Rudnitzky y Pagani-Cohen- se aprestan a estrenar una particular versión de la pieza en el Teatro Payró.

"La adaptación -dice María José Gabín, una de las protagonistas de Sueño...- toma un ángulo bastante interesante del original. Shakespeare te propone tal amplitud de posibilidades que siempre tenés que optar por alguna de ellas. Me parece también que el trabajo se engrandeció con la labor de los actores, que a medida que iba pasando el tiempo, íbamos redescubriendo en los ensayos nuevas acciones, ideas, porque el texto es muy rico. Se hizo un trabajo muy de detalle. La versión hace mucho hincapié en resolver ciertos temas que tiene que ver con lo humano en donde el autoritarismo de la ley no permite ver a las personas realmente como son y la magia -prácticamente la obra

transcurre en el sueño, en la noche- da la posibilidad de encontrarse con esas personas desde otro lugar."

En el texto se introducen también algunas modificaciones. Los personajes de Teseo e Hipólita, los reyes, están unidos a Oberón y Titania y Filostrate se transforma en Puck.

"Hay además -destaca Gabín- tres planos de lenguaje. Uno tiene que ver con el de los reyes, es que es más elevado. Otro, es el de los amantes, y el último es más cercano y hasta bastardo y corresponde a los actores. A diferencia del original, aquí estos últimos son más rústicos y tienen una gracia incalculable."

Otra de las protagonistas del espectáculo, Carolina Adamovsky, destaca también que la adaptación se fue concretando en el trabajo de ensayos. "Realmente se nota -comenta- que Daulte es un gran estudioso de Shakespeare y esto facilitó mucho la tarea del actor para acceder a los textos. Fue un verdadero trabajo de investigación. Se hizo una primera versión y se fue modificando con el trabajo a lo largo de casi un año año".

"Shakespeare es verdaderamente maravilloso -acota María José Gabín- y te obliga a meterle muy hondamente en los contenidos de sus obras. Aquí hay cantidad de frases que te movilizan muchísimo. Oberón dice en un momento: "Seré esclavo de tu amor y accederé a este chantaje

Algunas notas previas al estreno



María José Gabín y Gustavo BDM.

de mi deseo", realmente te lleva a otros mundos. Al no ser un naturalismo cercano, al despegarte hacia un mundo totalmente onírico y poético a la vez, te obliga a construir tu personaje desde otro lugar. Y el trabajo fue como estar construyendo un hojaldré, dando pinceladas muy suaves de toda la obra y a medida que íban pasando los ensayos se iba coloreando cada vez más. Cada color que se levantaba iba modificando el anterior y esto fue dando una profunda sensación de vitalidad, la misma que aparece en la pieza".

La escenografía y el vestuario del espectáculo fueron concebidos dentro de un proceso similar de investigación. Oria Puppo, la responsable de esta tarea, lo explica así: "En febrero del 96

tas al servicio de una nueva comprensión de la comedia, hayan sido claves para esta difusión.

Efectivamente, es la imagen la que construye la piedra angular del proyecto. Pese a su pregnancia histórica, jamás pesó el estereotipo feérico sobre el equipo del Payró. Conscientes de estar buscando en un sentido al mismo tiempo shakesperiano y propio, se nutrieron también de imágenes, pero muy otras:

Lo tenía en mi cabeza dando vueltas, *Sueño* me parece una pieza de Shakespeare que liga con algo de lo juvenil, cierta candidez, cierta inocencia, cierta alegría de vivir, que se ve que quería yo recuperar, o que me atrajo mucho. Me llamaba mucho esa cosa de querer hablar desde otro lugar que en *Criminal*, tenía otro lado maravilloso, pero oscuro. Por un lado eso y por el otro la certeza total de que había que hacer una versión o una híper-versión, un apropiamiento del material y darlo vuelta como una media. (Kogan, entrevista, 2014).

Y para lograr esa versión, director y dramaturgo comenzaron reuniéndose, buscando las resonancias que encontraban en el texto, e imágenes que las acompañaran: “Trabajamos con imágenes, algunas muy contemporáneas: la disco, la noche porteña, el *cabarulo* (*sic*) (...), hablamos mucho de los mundos minerales, vegetales, mucho paisaje selvático...”. El trabajo en común crece en un ida y vuelta donde se intercambian ideas, “comentarios, dibujos y fotos”, sobre los que el autor escribe. Se perfilan tres vectores que resultan definitivos:

Había como una idea muy clara del desdoblamiento de los personajes, eso estaba muy claro: que los personajes del día pasaran a la noche, los de la noche al día, como doblándose a sí mismos. Había algo de lo animal, de lo natural, de la naturaleza del bosque que queríamos retratar.

(...) donde aparecería la mayor verdad, era en la representación dentro de la representación: gestos torpes, actores medio de cuarta, pero eran actores... (Kogan, 2014)

Desdoblamientos entre los personajes diurnos y nocturnos, exacerbación de lo animal, natural y pasional y acentuación del recurso del teatro dentro del teatro son esos ejes fundamentales. En apretada síntesis:

– Ante todo, Teseo se transforma en escena, en Oberón, y su ayudante diurno, Filóstrato, será naturalmente su ayudante nocturno, Puck; Hipólita es, al mismo tiempo, Titania: no se trata solo de que

los mismos actores encarnan dos personajes, sino del énfasis textual de que unos son el sueño de los otros, su proyección nocturna, allí donde el deseo y sus contradicciones se desatan con todo furor.

– La animalidad explícita en Shakespeare para la descripción del mundo de las hadas –particularmente clara para la escena III del acto II, correspondiente al sueño de Titania, y en la escena I del acto



Gustavo Böhm (Teseo) y María José Gabin (Hipólita)

III, la de la intervención de Puck en el ensayo teatral de los artesanos–, se traslada aquí hacia las alusiones al sexo, que se vuelven explícitas tanto en el texto como en el vestuario, la gestualidad y la corporalidad misma de los actores. Puck, entonces, definirá su miembro como “serpiente”, hablará de los “agujeros velludos” de las mujeres que acompañan a Titania y con las que se enfrenta y en las que amenaza “engendrar monstruitos”. Se mantienen, eso sí, las referen-

cias que Shakespeare hace a lo animal en los cruzamientos entre los cuatro jóvenes en el bosque –Elena como “perra” de Demetrio, tanto más fiel cuanto más apaleada, también los insultos entre Elena y Hermia–.

– El teatro dentro del teatro, una de las relecturas fundamentales de esta versión: aquí no artesanos sino actores. Dos actores, un mal director y una pésima actriz que ni siquiera ha leído la obra que ensaya –*Píramo y Tisbe*, como en Shakespeare–, van a encarnar el clímax de este “dar vuelta como una media” planteado desde los primeros esbozos: risibles en sus primeras apariciones, invierten el registro cómico del original al devolverle a la representación final de la pieza frente a los nobles, toda su dimensión trágica. Y los cuatro jóvenes que ya han resuelto su conflicto amoroso y están celebrando sus bodas, se conmueven y lloran ante estas desdichas de ficción.

Desarrollo espectacular

Toda esta riqueza textual y espectacular se reelabora a lo largo de un año de trabajo conjunto, donde los distintos aspectos de la puesta evolucionan a la par: es una premisa “armar equipo y empezar a trabajar todas las cosas al mismo tiempo y no hacer paracaídas en ningún aspecto, ir probando distintas cosas. No dejar rubros para el final, como si fueran adornos”, comenta Kogan (2014); y también: “había un trabajo continuo del elenco que nos unió... porque la verdad que éramos muy unidos (...) había una atmósfera muy particular: uno entraba en ese sueño, se conseguía eso de la ensoñación, de meterse en ese sueño” (Böhm, 2014); o bien “estaba como muy cuidado al detalle de qué decir y cómo decir y todas las áreas estábamos muy juntas, me parece; estábamos como muy mancomunados y es difícil a veces conseguir eso” (Marrale, 2014).

Aprovechando la particular disposición del Payró, con un espacio central y las gradas de espectadores enfrentadas, se plantea un escenario despojado, con una plataforma circular y apenas unos velos en un lateral. Para definir los climas de cada escena resultan fundamentales la resolución de música e iluminación. Esta última estuvo a cargo de Alejandro Le Roux, que en ese momento estaba trabajando también en *Un cuento alemán* de Alejandro Tantanian, desde una inspiración pictórica basada en el clasicismo francés y el romanticismo. Pero esos aportes “no servían de ninguna manera

para la comedia luminosa que pretendía ser esa versión de *Sueño de una noche de verano*” (Le Roux, 2014). Esa luminosidad diferencia los climas de uno y otro mundo: azules para el reino de las hadas, rojizos para los jóvenes. Dana Basso decide teñir su pelo de negro azulado para su Elena, pero le piden que no lo haga, ya que es inconveniente al clima de color de las escenas en que interviene (Basso, 2014).

La música de Edgardo Rudnitzky, secundado por Federico Marrale, resulta decisiva:

... tenía varios planos (...), era un trabajo complejo, de los más lindos de Edgardo. (...) todo se armaba como un gran engranaje (...) Habíamos tomado partes de música renacentista y a eso se le ha sumado una forma mucho más contemporánea que era el uso, por ejemplo de una manguerita finita que, si se la soplabla, daba como una sensación de aire (...). Había un trabajo de este mundo renacentista combinado con recursos de la música contemporánea; arrancaba una cosa más bucólica y cuando entraba la contemporánea, entraba como la rareza, el extrañamiento (Marrale, 2014).

Combinando pandero y sonaja, con acento en todo lo que fuera percusión, más unos arreglos de cuerdas, se conjugan varias capas sonoras que se combinan, según los momentos, con efectos de “hélice”, o “viento”, aceleraciones frenéticas del ritmo y detenciones, suspensiones como “en el aire”, según una imagen “que nos reflejaban los actores” (Marrale), pero teniendo a la vista el conjunto de la obra y no solo sus partes:

Siempre en función de la obra, no de la escena, de la totalidad. Si no sería musicalizar como hacen en la televisión, un cocoliche de cosas, entonces lo que hacen es servir a la escena y no a la obra (...), salvo una obra que te pida por razones de estética o de época que vayas como musicalizando escena por escena... Por supuesto uno no puede negar lo que está pasando en la escena, pero uno tiene que estar pensando qué material usar para la escena que tenga que ver con el material estético que está usando para toda la obra, por eso lo de las capas, capas de los ritmos. Eso le da mucha unidad, mucha potencia al trabajo (Marrale, 2014).

Es unánime opinión de todos los entrevistados que el diseño de vestuario es absolutamente decisivo: dibujos específicos creados por Oria Puppo para cada personaje, prácticos para aquellos que deben transfigurarse, combinan texturas, brillos, capas y mallas en una acentuación de la provocación, la sexualización. Se traslucen los pechos de Hermia, se descubre amplísimamente la espalda de Elena; Titania asume la apariencia de una suerte de *écuyère* loca –*corsage*

diminuto, plataformas y un tocado de plumas que rodea su cabeza teñida de blanco platinado—, las mujeres de su séquito usan apretadas calzas de cuero o símil leopardo; Puck suma a un *physique du rol* inesperado —sobrepeso, edad media y cabeza calva—, una chaqueta con borde de piel y pequeños anteojos redondos sostenidos con correas; Oberón viste de colores brillantes, rosa, azul, y lleva un anillo con una gran piedra —ese vestuario queda oculto por una capa al volverse Teseo—: “Ella es bárbara, porque capta el concepto (...) no es que ilustra y te lo encaja encima” (Böhm, 2014).

Todo esto se conjuga con el desenfado actoral: una gestualidad marcada, procaz, que involucra todo el cuerpo: “Era una cuestión física, cuando hacía a Teseo ubicaba el centro en el pecho, ver las cosas desde arriba, y cuando bajaba a Oberón bajaba a la panza, era la cuestión más sensual, y ya pasaba a ser una especie de bestia: me imaginaba a mí mismo, más bajo, y el cambio lo hacía, creo, que era un recostarse, o caerse, y después me levantaba como otro” (Böhm, 2014).

La relectura

Las transformaciones mayores respecto del original shakesperiano son relativas, en su mayoría, a las escenas del mundo mágico. Estas se van hilvanando con otras más fieles a las acciones propuestas en el original —aunque también reescritas—, respecto de los equívocos entre Elena, Hermia, Lisandro y Demetrio, perdidos en el bosque. Por lo tanto, nos abocaremos a las primeras, las más novedosas, señalando la existencia de estas otras más conocidas por todos.

Ante todo, en la pieza hay distintos niveles de lenguaje: un habla noble, que utiliza el “tú” para la segunda persona y que no descompone su articulación más que en las escenas de pasión desenfrenada, momentos en los que acumula epítetos y se vuelve procaz, pero siempre jugada en el plano de “alto lenguaje” que esperamos de una versión de Shakespeare. Luego, tenemos un habla de la escena metateatral, que se maneja en un plano de cotidianeidad y recurre, para la segunda persona, al voseo típico de nuestro país.

La pieza se inicia con la inmersión en un clima sonoro, ruidos relativos al bosque y la naturaleza. Ya desde la primera escena hay un cambio sustantivo: un monólogo inicial en boca de Egeo, que se

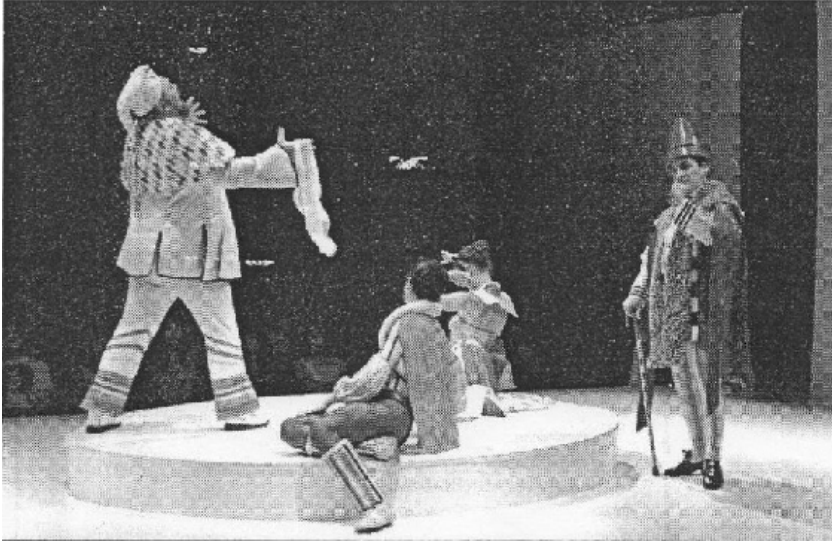
desplaza de sitio y se reescribe en el detalle: corresponde al texto de Teseo en la escena I del acto V del original, el famoso parlamento donde el personaje masculino desarrolla su incredulidad respecto del mundo sobrenatural: “El amante, el loco y el poeta tienen la imaginación ardiente (...) no debemos creer nunca en fábulas ni en cuentos de hadas”⁴. Diez años después de esta versión argentina, en 2007, el ya citado Nuttall publica en Yale su exhaustivo *Shakespeare the thinker*. Allí considera a este pasaje una clave de lectura de la obra: la de la poca comprensión del amor por los hombres frente a la sagacidad de las mujeres —encarnadas aquí en Hipólita—, que si bien no son escuchadas, comparten con el espectador un saber que al personaje masculino se le escapa⁵. Colocar este texto como inicio y trasladarlo a Egeo, quien juega en la obra el papel del enemigo del amor verdadero, potencia su sentido original. A la luz de lo que sucede de inmediato, serán justamente las mujeres las que tomen en sus manos el desarrollo de los acontecimientos. Pero también, y como se verá respecto del final, enmarca la representación entera como sueño de amantes, locos y poetas, del que se nos va a invitar a despertar.

Puesto a rodar el mundo mágico, el séquito de Titania será de mujeres y no de “hadas”. El inicio de una auténtica batalla de los sexos se produce a partir de un primer choque entre Hipólita y Teseo, que no está en Shakespeare más que sugerido en una sola frase: Teseo condena a Hermia a seguir la voluntad de su padre en vez de sus sentimientos, luego se vuelve a su prometida y dice: “Ven, Hipólita mía. ¿Qué hay, mi amor?”. Nada más, no hay réplica. Sin embargo, la frase permite imaginar un gesto de contrariedad en ella. Pero en la versión argentina asistimos al despliegue de ese malestar en la escena de la transformación de Teseo en Oberón. Hipólita/Titania ejerce su poder sobre el cuerpo de Teseo, quien se retuerce. “¿Duele?”, le pregunta. Luego, lo desafía a la reparación del daño hecho a los jóvenes: “Caso contrario no serás mi señor ni mañana ni nunca”. En la escena tercera este *agón* se desarrolla en expreso deseo de “guerra” por parte de Titania e “invento” del objeto de disputa: el niño por el que van a enfrentarse es una artimaña para atraer a Oberón.

Otra escena nos presenta por primera vez a los actores. Se inicia con el recitado de un pasaje de *Píramo y Tisbe* por parte de la

⁴ Trabajamos aquí con la traducción de Idea Vilarriño.

⁵ Es llamativo como, en varios puntos, la puesta del Payró adelanta distintos aspectos que este estudioso valorará como sustanciales de una lectura actual de *A Midsummer Night Dream*.



El grupo de los actores, ensayando *Píramo y Tisbe*

Actriz, lo que permite pensar que estaríamos en el mismo tono de habla culta que hasta el momento:

¿Despierto yo y tú duermes?
¿Qué sueños amas tanto
para que tu dormir sea tan profundo?
¿Hay algo allí de mí?
¿O habitas una región misteriosa
que solo tú en tu sueño
el verano y la noche conocen?

Es un fragmento propio de esta versión donde Tisbe, ante su amante muerto, lo cree dormido y atrapado por un sueño; lo que refuerza una comprensión del texto base, poblado de situaciones donde alguien duerme y otro lo ve dormir, y de equívocos entre la vigilia y el sueño. Sin embargo se produce un cambio brusco de lenguaje, allí donde la Actriz sale de su papel y demuestra su perplejidad ante una obra que no comprende, porque en verdad no ha leído. Se desarrolla, en el diálogo con el Director y sus compañeros Actores, un registro cómico puesto en la torpeza del decir y entender la obra que preparan: “Oh, muro, muro, muro” (...) “Esto no se puede decir” (...) “Le saco una Oh, y dos muros”.

Luego asistimos a la declaración de guerra entre Oberón y Titania: un duelo de sexualidades y desenfrenos que, como en Shakespeare, involucra a toda la naturaleza. Ambos dioses pueden invocar la apertura de la tierra, el granizo y el trueno, pero son otros los factores que definen el combate. “¡Castiguemos a Titania, Puck, de la peor forma! ¡Clavemos nuestras lanzas en esos cuencos jugosos y llenemos el bosque de monstruos!”: amenaza que se despliega en duelo de palabras y de cuerpos, en sonido trepidante, pero que no aterroriza al bando femenino. Muy por el contrario, la “rígida serpiente” de Puck, ya doblegado, es pronto motivo de burlas: “¿Pero qué es esto? ¿No hay acá nada? Y yo que iba a castrarte para adornar mi cuello con tu trofeo. Pero veo que no vale la pena el trabajo, casi no hay qué cortar. Hijas: diviértanse”.

Pero, apenas a solas, ambos contendientes reconocen el amor y el deseo de cada uno por el otro. Oberón, en el final de esta escena declara: “¡Soy un dios y la amo! ¡El dios del sueño obedece a la que debería no ser sino obediente con su señor!”; Titania, en la breve escena de su dormir, clama por volver a tener a Oberón en el sueño: “Rodeada de Oberón quiero estar del todo dormida y del todo despierta”.

Si la sexualidad de las escenas anteriores pasaba por la palabra y el juego, por la contorsión y la acrobacia –especialmente notable en la Titania de María José Gabin– se materializa de otro modo en la escena del encuentro entre la reina y el monstruo. Tras unos intercambios muy cómicos entre los actores, el Actor/Píramo, ya transformado, es objeto de una pasión que no renuncia a aspectos oscuros del sexo; dice Titania a su séquito: “Échenlo sobre mí. Necesito su jugo”. Como ya se señalara, es lectura corriente hablar de la ingenuidad de Bottom respecto del reclamo amoroso de Titania; en esta versión, en cambio, no hay tal ingenuidad, sino deseo desesperado y desencuentro: el monstruo, tomado por la representación, clama por Tisbe, mientras Titania clama por él.

De aquí en más, el amor es tan fuerte que solo busca satisfacer el deseo del amado, incluyendo la renuncia a la propia felicidad. Ni Titania, ni las hadas, ni Puck, ni Oberón entienden que hay una representación en curso. Para Puck, Píramo y Tisbe son dioses a los que se estaba ofreciendo un culto, y sus sacerdotes, cobardes que huyen ante su entrada, en vez de “deleitarse con algo de magia verdadera”. Para Titania, Tisbe es algo deseado por el ser que ama y que le debe ser otorgado. De allí la escena del encuentro entre la mensajera de Titania y la Actriz/Tisbe, jugada en dos planos diversos.

Mientras la actriz se lamenta por su representación perdida, la mujer la confunde con el amor del monstruo y lamenta la pena que tendrá su reina al saberlo. El equívoco de la ficción dentro de la ficción atraviesa el diálogo:

MUJER: (...) ¿Eres Tisbe?

ACTRIZ/TISBE: No. Sí, en cierto sentido, sí.

MUJER: Bailarán las serpientes y llorarán los murciélagos cuando sepa mi reina que su alegría y su dolor he encontrado. ¿Por qué lo abandonaste?

ACTRIZ/TISBE: ¿Qué cosa?

MUJER: A tu Píramo.

ACTRIZ/TISBE: ¡Pero usted leyó la obra!

El encuentro con Tisbe provoca la desesperación de Titania y su decisión de inmolarse, Prometeo femenino encadenado al lecho rocoso de un río donde será: “un grito más en el bosque y quizá una leyenda para amantes desafortunados”. La oportuna intervención de Oberón impide el gesto trágico, despertando a la reina del encantamiento; no sin un diálogo cómico con Puck, sirviente remolón empleado en otra tarea, que demora el gesto salvador.

Producida la reconciliación en el mundo mágico, aún restan por conciliarse los mundos humano y metateatral. Vaya como prueba del crecimiento de la voz autoral en esta versión, el comentario del rey de las hadas respecto del embrollo de los jóvenes y sus amores cruzados por el equívoco, aún sin resolver. “Juré como hombre justicia y juré como dios venganza, pero como la ansiedad del dios aventaja a la del hombre, se ha consumado antes la venganza que la justicia”. Finalmente, los reyes de las hadas y Puck contemplan el descontrol y confusión de los amantes, ciegos en la niebla generada por Puck. Todos quieren matar a Hermia, Hermia quiere matar a Elena, pero nadie sabe a quién está tocando, hasta que los inducen al sueño.

Similar confusión reina entre Director y Actor/Narrador minutos antes de un estreno en el que no aparecen los actores principales. Sin embargo, público y actores ingresan ante el llamado a escena de Filóstrato. Ante los primeros versos, los jóvenes dormidos despiertan. Ya no se trata de la “lamentable comedia”, de la pieza “alegre y triste” de Shakespeare, sino de una tragedia que ha recuperado su peso y se desarrolla sobre la plataforma. Otros dos amantes están separados, por un muro cuya “hendidura abierta y prohibida se traga el mundo”. Píramo se declara “monstruo infeliz/ habito el infierno de

no verte”. Ante el equívoco del desencuentro, la capa ensangrentada y el león, dice: “Hay en mi cuchillo una maravillosa pócima que me llevará a ti”. Tisbe despierta y vuelve a recitar los versos de su primera aparición en escena, para redondear: “No te fatigues en buscar a nadie más en el otro sueño/ Tisbe te busca a ti”. Y los cuerpos de los jóvenes que observan desde bajo la plataforma circular, se estiran hacia la escena; lloran.

Como habíamos observado en el comienzo, hay una mutua relación entre *Sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta*. En el monólogo de Mercucio sobre la Reina Mab, se glosa cómicamente el mundo entero de los duendes y las hadas y la potencia del soñar. Mercucio se burla del sueño de Romeo y de los hechos de Mab, que “galopa tras la noche por los cerebros de los enamorados, que sueñan con el amor,/ y por cortesanas rodillas, que sueñan súbitas finezas;/ y por los dedos del abogado que sueña en sus minutas;/ y por los labios de mujer que sueñan con los besos,/ labios que la airada Mab condena poblándolos de llagas por infectar sus alientos con el dulzor del almíbar”: es como si Shakespeare jugara en un espejo invertido, con las posibilidades de contar el mismo asunto en claves contrapuestas. Al recuperar, en esta versión, la escena de teatro como tragedia, se vuelve inevitablemente a esa relación con Romeo y Julieta, que son la cifra, el modelo de toda pareja de amantes contrariados que mueren por amor.

El remate de la puesta, una vez terminada la escena metateatral, es la admonición a Egeo por parte de Hipólita y de Teseo: “Deja decidir al amor”, y un nuevo despertar, provocado esta vez por el Actor/Director: “Señores, despierten. El dolor ha terminado”. Tomando del original el juego de espejos, o de “cajas chinas” de sueños dentro de otros sueños, se nos invita a abandonar este espejismo de locos, amantes y poetas. Que, si “de poeta y de loco/ todo el mundo tiene un poco”, como dice el refrán, es, ante todo, por nuestra capacidad de amar. Por amor mataríamos o moriríamos, pero esa fuerza del amor es también su labilidad, su constante mutación: vieja sabiduría con que esta comedia, en su versión del siglo XVI y en su relectura contemporánea, nos llama a reflexionar.

El final será entonces, una celebración, una fiesta, con el comentario juguetón de Puck; ya no llamando a la indulgencia del público, como en Shakespeare, sino declaración de levedad, pasado todo dolor que fue ficticio: “¡Qué fácil! ¡Qué fácil es todo en la vida!”.

Fuentes primarias:

Entrevistas:

- Diego Kogan, Buenos Aires, 2013 y 2014.
Gustavo Böhm, Buenos Aires, 2014.
Dana Basso, Buenos Aires, 2014.
Federico Marrale, Buenos Aires, 2014.
Alejandro Le Roux (comunicaciones vía mail, 2014).

Notas periodísticas (archivo del Teatro Payró)

- Cabrera, Hilda, “El riesgo del juego escénico”, *Página 12*, s/d.
Cosentino, Olga, “El amor es un juego tramposo”, s/d.
Durán, Ana, “Cruce de estéticas en una nueva versión del clásico de Shakespeare”, *El Cronista*, 20 de enero de 1997.
Totoro, Ana M., “Del amor y otras trampas”, *Diario Hoy*, 4 de marzo de 1997, p. 27.
Zunino, Pablo, “El bosque del deseo” en revista *Noticias*, año XX, N° 1048, 25 de enero de 1997.

Referencias bibliográficas

- Apuleyo, (1995): *El asno de oro*, traducción y notas de Lisandro Rubio Fernández, Barcelona, Planeta DeAgostini.
Shakespeare, William, (2007): *Sueño de una noche de verano* en William Shakespeare, *Obras Completas. II*, traducción de Idea Vilarriño, Buenos Aires, Losada.
Shakespeare, William, (1996): *The Complete Works*, Hertfordshire, The Shakespeare Head Press, Oxford Edition, Wordsworth Editions.
Shakespeare, William, (1945): *Obras completas*, prólogo, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.

Bloom, H., (2008): *Shakespeare, La invención del lo humano*, trad. de T. Segovia, Grupo Editorial Norma, Verticales de Bolsillo.

Daniell, D., (1997): “Shakespeare y las tradiciones de la comedia”, trad. de María Cristina Figueredo para la Cátedra de Literatura inglesa, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, de

“Shakespeare and the traditions of comedy”, en Wells Satnley (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, CUP.

Green, A., (2005): *Sortilegios de la Seducción. Lecturas críticas de Shakespeare*, trad. de Alcira Bixio, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.

Kott, J., (2007): *Shakespeare, nuestro contemporáneo*, trad. de Katarzyna Olszewska y S. Trigán, Barcelona, Alba.

Nutall, A. D., (2007): *Shakespeare the thinker*, New Haven/London, Yale University Press.

Impreso en el mes de noviembre de 2014 en *Ronaldo J. Pellegrini Impresiones*,
Bacacay 2664, 6° Piso, Depto. 23, Ciudad de Buenos Aires, República Argentina
correo-e: pellegrinirj@gmail.com