

DEFINIENDO UN GÉNERO
LA ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA
DE SILVINA OCAMPO, ADOLFO BIOY CASARES
Y JORGE LUIS BORGES

A pesar de que la *Antología de la literatura fantástica*¹ se presenta como una compilación que realizaron Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (tanto en la portada como en la página del título los nombres aparecen en ese orden), críticos y lectores han tendido a minimizar la participación de Silvina en la empresa. Frecuentemente la autoría se atribuye, sin reservas, a Borges y Bioy Casares; otras veces, la presencia de Silvina es justificada en función de las sabidas relaciones personales (esposa de Bioy, amiga de Borges), y cuando su participación no es ignorada, es reducida a una presencia puramente nominal. Puede decirse que, en cierta medida, las relaciones personales entre los compiladores sirvieron para ocultar las ideas que el volumen expresaba —y los nexos que pueden percibirse entre éstas y la producción de los tres escritores. El hecho de que el año de publicación de la *Antología* sea el del casamiento de Silvina y Bioy, con Borges como testigo, contribuye a acentuar este desplazamiento y a transformar la actuación de Silvina en una mera anécdota, una prueba más de los vínculos personales, un acontecimiento sin proyección literaria.

Otras circunstancias pudieron contribuir a esta situación. Rodeada de personajes que se hicieron famosos antes que ella (Borges, Bioy y su hermana mayor, Victoria Ocampo), Silvina fue durante un tiempo una autora secreta, para iniciados. Por otra parte, su desinterés por los debates y discusiones sobre cuestiones literarias —en tanto debates públicos, ya que en su obra pueden leerse varios debates estéticos de época—, así como el silencio acerca de su

¹ Sudamericana, Buenos Aires, 1940.

vida personal, favorecieron su permanencia en un segundo plano. Negarse a una participación activa en el mundo literario hizo más lenta la difusión de su obra.

Como si esto fuera poco, Borges y Bioy comienzan, en el momento de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, a orientarse hacia el género-tema de la compilación, y la fama de ambos se deberá en parte a sus contribuciones a éste; además, a partir de entonces llevaron adelante un productivo trabajo común, compilando otras antologías² y escribiendo obras en colaboración³. Así, la *Antología de la literatura fantástica* se percibe, en una mirada retrospectiva, como uno de los antecedentes de una escritura en colaboración que traduce una complicidad de lectores, antes que un acuerdo de escritores. En cambio, las actividades del llamado “trío infernal” en el Buenos Aires de la época no prosperaron en el campo editorial; no compilaron más que otra antología, la *Antología poética argentina*, publicada en 1941 por Sudamericana, también en la colección *Laberinto*, con prólogo de Borges.

Estos datos, en general conocidos, pueden explicar en parte la tendencia a ignorar o minimizar la participación de Silvina Ocampo en la *Antología de la literatura fantástica*, frente a la importancia de Borges y Bioy, y al desarrollo de sus actividades literarias conjuntas. Sin embargo, la proyección e importancia de esta antología en la carrera de los tres escritores debe ser pensada, más allá de las evidencias circunstanciales, en relación con el itinerario de cada uno de ellos, y en función de los conceptos propuestos por el volumen.

AUSENCIAS Y PRESENCIAS DEL “TRÍO INFERNAL”

La posición que ocupan los compiladores en las dos antologías que realizaron muestra la percepción que cada uno tenía de su

² Al final del artículo, en el Apéndice 2, se ofrece una lista de las antologías, de tipos muy diferentes, en que trabajaron juntos. Véase ANNICK LOUIS, “Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares: l’édification des rapports”, *Latina América. Revue des Deux Océans*, 1997, núm. 2, 269-289.

³ Este trabajo de escritura en colaboración comienza en 1942, con la publicación de “Las doce figuras del mundo” (*Sur*, 1941, núm. 88, 36-52) y “Las noches de Goliadkin” (*Sur*, 1942, núm. 90, 34-50), aparecidos bajo el nombre de H. Bustos Domecq. Para un inventario de los diferentes trabajos en colaboración de Borges y Bioy, véase el Apéndice 3, al final del artículo.

obra en esa época. La *Antología de la literatura fantástica* recoge el cuento de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, pero no hay ningún rastro de su producción poética en la *Antología poética argentina*, a pesar de haber publicado por entonces tres libros de poesía⁴. En cambio, en la *Antología poética argentina*, Silvina forma parte de los poetas seleccionados; aunque como narradora ya había editado un libro de cuentos, *Viaje olvidado*⁵, ninguno de esos relatos, ni de los escritos después, figura en la *Antología de la literatura fantástica*, a pesar de que en el prólogo, Bioy Casares incluye “Sábanas de tierra”⁶ entre los cuentos que corresponderían a la categoría “Con metamorfosis”. Sin duda, ni Silvina ni los críticos de la época identificaban esta producción narrativa con el género fantástico, problema sobre el que trabajaré más adelante. En cuanto a Bioy Casares, su producción literaria queda fuera de ambas antologías, pero firma el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*. Si en el volumen de poesía esto resulta natural, en el otro puede parecer más problemático, aunque se sabe que Bioy renegó de sus primeros libros de cuentos, que ya en la época Borges no consideraba parte de la literatura fantástica⁷, y que este rechazo a su producción de la década de 1930 coincide con el inicio de la amistad con Borges, alrededor de 1937⁸. Sin embargo, es inte-

⁴ El itinerario literario de Borges, sus desplazamientos y cuestionamientos genéricos de los años treinta, han sido estudiados en ANNICK LOUIS, *Jorge Luis Borges: Oeuvre et manœuvres*, L’Harmattan, Paris, 1997.

⁵ Sur, Buenos Aires, 1937.

⁶ Este relato apareció en *Sur*, 1938, núm. 42, 36-40, y su autora lo recopió tardíamente, en su penúltimo libro, *Y así sucesivamente*, Tusquets, Barcelona, 1987, pp. 97-103.

⁷ Antes de 1940, Bioy había publicado los siguientes libros: *Diecisiete disparos contra lo porvenir*, Tor, Buenos Aires, 1933, bajo el seudónimo de Martín Sacastrú; *Caos*, Vial y Zona, Buenos Aires, 1934, primer libro publicado bajo el nombre de Adolfo Bioy Casares; *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Ruteno*, ilustrado por Silvina Ocampo, Imprenta de don Francisco Colombo, Buenos Aires, 1935; *La estatua casera*, impreso por Francisco Colombo, Ediciones Jacarandá, Buenos Aires, 1936; *Luis Greve, muerto*, impreso por Francisco Colombo, Editorial Destiempo, Buenos Aires, 1937. Hasta ahora no han sido reeditados.

⁸ No insisto sobre la dificultad y/o la importancia de datar este encuentro; tal como lo propongo en “Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares: l’édification des rapports”, basándome en un análisis textual de las notas bibliográficas que Borges escribe sobre los libros de Bioy, el nacimiento de la complicidad entre ellos (que hay que diferenciar del momento en que se conocen), puede datarse entre “Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*”, *Sur*,

resante recordar que Bioy aparece como personaje en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”⁹; es él quien recuerda la sentencia de un heresiarca de Uqbar, gracias a la cual se produce el “descubrimiento” de esa región¹⁰.

De los tres compiladores de la *Antología de la literatura fantástica*, Silvina es quien en 1940 tiene la carrera literaria menos importante en volumen; autora de numerosos relatos aparecidos en libros y revistas, había reunido algunos de ellos en un libro de cuentos, *Viaje olvidado*. Borges es sin duda el que tiene, en ese año, la mayor producción, es el único que ha conquistado un lugar en el medio intelectual argentino; en su biografía textual, la publicación de la antología coincide con sus inicios en la práctica del género fantástico, tal como lo muestran “Pierre Menard, autor del Quijote”¹¹, publicado en *Sur* en 1939, y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que en 1940 apareció en esa revista y que luego sería incorporado a la *Antología de la literatura fantástica*¹².

Por su parte, Bioy Casares había publicado cinco libros de relatos y crítica literaria. En *La estatua casera* hizo algunas reflexiones sobre la literatura fantástica, que Borges criticó en nota bibliográfica aparecida en *Sur* cuando se publicó el libro¹³. Los comentarios de Borges dejan ver que para él el género fantástico (como el relato policial) es ante todo una cuestión de maestría técnica y narrativa; algunas de las críticas que hace a Bioy tienen que ver con la falta de una estructura coherente, con elementos que aparecen como desvíos: “la voluntaria y cuidada incoherencia”, “los ocasionales desahogos autobiográfi-

“Notas”, 1936, núm. 18, 85-86 (publicada también en *Obra*, 1936, núm. 7, p. 47) y “Luis Greve, muerto”, *Sur*, “Letras hispanoamericanas”, 1937, núm. 39, 85-86.

⁹ *Sur*, 1940, núm. 68, 30-46. Dada la relación entre Silvina, Borges y Bioy en la época, resulta difícil imaginar la situación descrita al comienzo del texto (una conversación literaria y filosófica entre Borges y Bioy, después de la cena, en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía) en ausencia de Silvina.

¹⁰ También aparecen Carlos Mastronardi, Drieu La Rochelle, Néstor Ibarra, y otros; dejo aquí de lado los problemas planteados por la presencia de estos nombres en el cuento.

¹¹ “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur*, 1939, núm. 56, 7-16.

¹² “Las ruinas circulares”, *Sur*, 1940, núm. 75, 100-106 apareció el mismo año y durante el mismo mes que la *Antología de la literatura fantástica*.

¹³ Cit. *supra*, nota 8.

cos”. Así, el rechazo de una explicación de lo fantástico no viene de un argumento de orden moral (como en Bioy, para quien son “una debilidad, una escapatoria del autor”), sino de un rechazo a la “grosera facilidad” de estas explicaciones. De este modo, la reivindicación del género resulta del reconocimiento del dominio técnico y del trabajo intelectual que demandan del escritor; razones que orientan su elección a la hora de hacer una antología.

Más allá de estos desacuerdos de orden teórico, hay que señalar un cambio importante en la visión de Borges de la obra de Bioy. Entre la nota de 1936 y la que redacta sobre *Luis Greve, muerto*¹⁴, al año siguiente, pasa de una apuesta al aspecto realista de la producción de Bioy, de considerar las páginas más verídicas como su “voz fundamental —y futura—” y la negación del menor rasgo fantástico en la literatura de Bioy, a su reivindicación como autor de relatos fantásticos. La aparición de un orden que organiza la imaginación es sin duda el elemento que justifica ese pasaje en la argumentación de Borges. Un poco más tarde, en su prólogo a *La invención de Morel*, Borges retoma esta defensa del género fantástico, habla del rigor de la trama en la novela de aventuras y en el relato fantástico; celebra, asimismo, el nacimiento de un nuevo género, declaración que puede ser leída también en relación con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, y con las esperanzas que los compiladores habían puesto en ella¹⁵.

La evolución de la escritura de Bioy puede haber contribuido a ese cambio de punto de vista¹⁶; pero las observaciones de Borges traducen sobre todo el nacimiento de una complicidad en la lectura del género, que se percibe en la *Antología de la literatura fantástica*. Un acuerdo de lectura que no existe en sus respectivas prácticas de escritura; el elemento que más los aleja es uno de los principios analizados por Borges en “Adolfo Bioy Casares: *La estatua casera*”: la necesidad de una explicación de los hechos fantásticos. Bioy en su prólogo a la antología lo presenta como uno de los modos posibles de clasificación de los cuentos fantásticos, que puede verse como un elemento esen-

¹⁴ Cit. *supra*, nota 8.

¹⁵ ADOLFO BIOY CASARES, *La invención de Morel*, Losada, Buenos Aires, 1940.

¹⁶ Para un análisis de las primeras obras de Bioy Casares, véase NILDA DÍAZ, “Itinerarios de Adolfo Bioy Casares”, *Río de la Plata* (Paris), 1997, núms. 17/18.

cial del género en tanto que constituye uno de los ejes clasificatorios de éste (el otro que propone es la “Enumeración de argumentos fantásticos”, en verdad, una taxonomía temática). Su propuesta, sin embargo, sufre un desliz que dificulta la comprensión del papel que desempeña la explicación; si los dos primeros puntos sugieren que se trata de una función que el texto asume (“Los que se explican por la agencia de un ser o de un hecho sobrenatural”/ “Los que tienen una explicación fantástica, pero no sobrenatural”), en el tercero, se entiende más bien que el lector está en juego (“Los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural, pero insinúan también, la posibilidad de una explicación natural —Sredni Vashtar, de Saki—; los que admiten una explicativa alucinación”, p. 14). La diferencia entre textos que proponen una explicación-resolución de los acontecimientos fantásticos y aquellos que no lo hacen no está realmente estudiada; en realidad, puede pensarse que esta segunda posibilidad queda excluida, a pesar de que en la *Antología de la literatura fantástica* encontramos varios relatos de este tipo, como “El cuento más hermoso del mundo” de Kipling, el texto de Thomas Bailey Aldrich, “El lobo” de Petronio, “Una noche en una taberna” de Lord Dunsany, “Los ganadores de mañana” de Holloway Horn, el fragmento de Frost, “La persecución del maestro” de Alexandra David-Neel, los textos de Kafka, o “Los caballos de Abdera” de Lugones, o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges —acerca del cual Bioy es probablemente el primero en señalar que con él, y otros cuentos como “El acercamiento a Almotásim” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges “ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción”. Por lo tanto, la propuesta de Bioy excluye de hecho los relatos donde el problema de la explicación no se inscribe en el texto, ni constituye un eje realmente esencial para el lector.

En cuanto a las prácticas, si Bioy en su literatura parece poseído por la necesidad de proponer una explicación, de racionalizar los sucesos fantásticos, en la obra de Borges, las diferentes explicaciones se desmienten unas a otras hasta llegar a la imposibilidad de encontrar una explicación a los hechos narrados¹⁷. Esta tendencia de la literatura de Bioy está en *La inven-*

¹⁷ Véase Enrique Pezzoni, “La literatura fantástica”, clases teóricas de la cátedra “Introducción a la literatura” en la Universidad de Buenos Aires, de octubre a noviembre de 1984.

ción de Morel, publicada originalmente, como la antología, en 1940, dedicada a Borges y con prólogo de éste, primera obra de la que Bioy no renegará. La propuesta narrativa de Borges se acerca, en cambio, en este punto, a la de Silvina Ocampo y a la problemática que los textos de la *Antología de la literatura fantástica* plantean. A pesar de las declaraciones explícitas de Bioy en el prólogo, no abundan en el volumen los textos que propongan llanamente una explicación —racional, natural o fantástica— de los hechos fantásticos narrados; algunos relatos son ambiguos en sus posibles interpretaciones a cargo del lector, tal como establece el tercer punto propuesto por Bioy.

La distancia entre los textos elegidos y el prólogo es aún más evidente cuando se considera que en ese texto Bioy oscila constantemente entre la tentación de definir lo fantástico como un género teórico y el simple catálogo de temas y recursos; a esto hay que agregar la vacilación entre un intento de definición teórico y una caracterización histórica del género¹⁸.

LA ANTOLOGÍA EN COLABORACIÓN

El carácter ambiguo de esta antología se entiende como un rasgo constitutivo del género, que permite explicar, aunque sea parcialmente, las vacilaciones de Bioy: imposibilidad o elección deliberada (pues elige no resolver teóricamente los problemas que toda antología plantea, y en particular la que contribuye a forjar); en el prólogo hace referencia, en cambio, a una serie de cuestiones que no corresponden necesariamente a los principios que rigen el volumen. Las antologías se proponen al lector a la vez como un conjunto de textos reunidos en función de un criterio explícito y como el espacio de exposición de una teoría. Si son también un retrato del compilador, no es porque tiendan hacia el trazado de los rasgos de un sujeto, sino porque exponen la concepción que el compilador tiene del tema elegido como eje organizador. En la *Antología de la literatura fantástica* no se trata de ilustrar o crear un género, aquel al que

¹⁸ Enrique Pezzoni en “La literatura fantástica” señaló las coincidencias entre las oscilaciones de Bioy Casares y TZVETAN TODOROV (en *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970), así como el hecho de que los dos atribuyen un papel preponderante al problema de la explicación y al “efecto sorpresa”.

alude el título, sino de plantear y poner en circulación una concepción precisa de esta literatura, sin disimulación alguna; lejos de intentar ocultar o disfrazar la hipótesis a la que responde, los antologadores realizan una feliz exhibición de ésta. Si toda antología convoca la noción de serie, lo que aquí se intenta es el reemplazo de una serie por otra: la voluntad de desplazar una definición de lo fantástico e imponer otra. Los dos gestos tienen la misma importancia: borrar un acuerdo de lectura de una comunidad, una serie, y dar a leer otra que se genera en el acto de ponerla a disposición de la lectura.

Silvina, Borges y Bioy percibieron la forma-antología como un espacio privilegiado para librar batalla en el campo literario, ya que el volumen que compilaron combate una concepción de la literatura fantástica ampliamente difundida en la cultura argentina de la época. Como el relato policial, próximo punto de ataque de Borges y Bioy por medio de antologías, una colección¹⁹ y textos literarios, el género fantástico parece haber tenido entonces un prestigio dudoso, y haber sido reducido a la categoría de género menor —por lo menos por ciertos literatos. Pero si la *Antología de la literatura fantástica* se ve como un ataque contra los enemigos del género (y también como un reproche), se opone sobre todo a la concepción de quienes lo reivindicaban: la propuesta del trío desconcertó tanto a los detractores como a los cultores del género, al punto que puede pensarse que estos últimos constituían uno de los blancos principales²⁰.

¹⁹ Me refiero a “El séptimo círculo”, colección dirigida por ambos en Emecé, a partir de 1945.

²⁰ En algunos de los comentarios y reseñas sobre la *Antología de la literatura fantástica* puede verse cierta resistencia al desplazamiento operado por los antologadores así como la irritación que causó la presencia de uno de los compiladores entre los textos. En una carta del 7 de abril de 1941, ROGER CAILLOIS escribe a Victoria Ocampo: “He visto la Antología Borges-Adolfo-Silvina: es desconcertante desde cualquier punto de vista. Hasta ahora, Alemania era considerado el país por excelencia de la literatura fantástica: no hay, por decirlo así, ningún alemán (Kafka es judío y checo) en la Antología. ¿Tal vez un olvido? En cuanto a poner a Swedenborg, es increíble: nunca tuvo la intención de escribir literatura fantástica. Y si uno se ocupa de la literatura fantástica involuntaria, entonces puede empezarse con la Biblia y algunas otras obras del mismo tipo, bastante importantes. No encuentro tampoco que sea muy correcto el haber puesto a M.L.D. y a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella” (*Correspondance. Roger Caillois-Victoria Ocampo*, eds. Odile Felgine, con la colab. de Laura Ayerza de Castilho, Stock, Paris, 1997,

Sin duda, una defensa *a priori* del género no es uno de los objetivos del volumen; los compiladores prefieren proponer una nueva definición del género, ponerla en escena, difundirla. En este sentido, se trata de una apuesta al futuro que se apoya en una producción literaria existente (y en ciertos casos se trata incluso de textos célebres), pero que no había sido considerada literatura fantástica hasta entonces. Puestos bajo una nueva luz, estos textos se proyectan hacia el futuro, es decir hacia la lectura y la escritura; la voluntad de sus autores y las tradiciones de lectura dejan de ser consideraciones válidas.

De este modo, la *Antología de la literatura fantástica* se percibe como un ajuste de cuentas; la exclusión de ciertos escritores y ciertas tendencias de la literatura fantástica (como la novela gótica²¹, Ambrose Bierce, E. T. A. Hoffmann, y otros escritores mencionados en el prefacio de Bioy Casares) recuerda cuáles eran, en la época, los clichés del género, es decir los autores y elementos esperados y esperables, indispensables en toda antología de lo fantástico, que los compiladores omitirán deliberadamente.

Unos años antes, Borges expresa esta mirada particular de lo fantástico de modo irónico en su nota bibliográfica sobre el tercer libro de Bioy Casares, *La estatua casera*²²: “En resumen: poco me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de films de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción del autor) de los *Opera omnia* de Manuel Gálvez”. Según una táctica que

pp. 114-115). Las iniciales M. L. D. no corresponden a ninguno de los autores de la antología; puede tratarse simplemente de una errata por M. L. B., es decir María Luisa Bombal. También en la nota de EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA, “J. L. Borges, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica*”, *Sur*, “Notas: los libros”, 1941, núm. 81, 78-80, puede verse el rechazo de la compilación realizada por Borges, Silvina y Bioy, ya que a pesar de parecer entusiasta, el crítico dedica una parte importante del texto a una corrección de la selección propuesta.

²¹ Una interesante variante del relato gótico se encuentra en “Personas o cosas desconocidas” de JOHN DICKSON CARR, *Los mejores cuentos policiales*, segunda serie, comps. J. L. Borges y A. Bioy Casares, Emecé, Buenos Aires, 1951. Las relaciones y cruces entre la *Antología de la literatura fantástica* y las compilaciones de relatos policiales, así como los que se establecen entre estas dos antologías y *Cuentos breves y extraordinarios* (Raigal, Buenos Aires, 1955), también compilado por los dos escritores, resultan especialmente interesantes, y quedan por estudiar.

²² Cit. *supra*, nota 8.

adoptó tiempo atrás, la frase sirve aquí a un doble propósito, ya que apunta a una afinidad interpretativa de lo fantástico que Borges parodia al asimilarla a algunos de sus enemigos tradicionales (el realismo y Gálvez); la escritura crítica en Borges libra una batalla siempre por lo menos en dos frentes diferentes al poner en contacto dos elementos de un modo que parece arbitrario. Esta nota empieza con una alusión más evidente al acuerdo de definición de lo fantástico que parece reinar en la época: “Sospecho que un examen general de la literatura fantástica revelaría que es muy poco fantástica”. Ya en 1936, Borges explicita así un desacuerdo de lectura; pero este texto permite también comprender hasta qué punto la selección es, para él, una verdadera definición del género, la única posible: una definición indiferente a los rasgos intrínsecos de un texto, basada en el efecto de lectura.

La intención de presentar la antología como una prolongación del acto de lectura, y la tarea del compilador como una actividad exclusivamente hedonista (evidente en el prefacio de Bioy Casares), puede ocultar algunos de los principios de su funcionamiento; si todo lector se percibe como un compilador, si los mejores compiladores son los lectores transformados en autores de antología (¿acaso habrá compiladores que no sean lectores?), la esencia debería estar contenida en la actividad de la lectura.

Si hay que situar la antología respecto de la lectura, habría que pensarla como un momento de transición entre lectura y escritura; o más bien como la realización material de esa transición. La producción concreta de la antología implica una serie de elecciones que demandan del compilador tareas cercanas a la de la escritura, sin que sea necesario renunciar al “mero rol de lector”. Se trata indudablemente de una forma particular de escritura: el compilador copia, traduce a veces, y, en algunos casos, recorta el texto²³. En otras palabras, la antología constituye un momento entre lectura y escritura, en la medida en que implica el uso y la movilización de capacidades ligadas a estas dos actividades. En este sentido, la *Antología de la literatura fantástica* se inscribe en un doble movimiento: la teoría de la literatura fantástica que supone la existencia, en los compilado-

²³ Es evidente el parentesco entre el antólogo y el *scriptor* borgiano tal como aparece en *Historia universal de la infamia*. Véase A. LOUIS, *op. cit.*, cap. 3, “L’homme captif”, pp. 123-175.

res, de una práctica del género, pero que también otorga un marco a la escritura que detona. Algunos de los textos incorporados en la segunda edición permiten comprobar que la concepción de este volumen hizo escuela en Argentina; y si este éxito ha de medirse en la producción literaria, no hay que olvidar que para la crítica esta antología fue esencial en la historia de la literatura fantástica argentina.

En este sentido, el juego de apariciones y desapariciones que se produce entre la primera y la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* (véase Apéndice 1) resulta particularmente interesante. Entre los autores que se incorporan, hay varios escritores argentinos e hispanoamericanos como Cortázar, Bianco²⁴, Elena Garro, H. A. Murena, Juan Rodolfo Wilcock (sin duda un caso particular en cuanto a nacionalidad y recorrido literario; Wilcock vivía en Buenos Aires en la época, y estaba estrechamente vinculado al grupo *Sur* y a Silvina²⁵), Bioy y Silvina; se agregan además otros relatos de algunos escritores ya presentes, como Borges. Estos autores enfatizan el desarrollo y la difusión, en Hispanoamérica, de una literatura fantástica de características específicas, fuertemente marcada por la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*; es verdad que varios de estos escritores (Silvina, Bianco) habían comenzado su carrera literaria antes de 1940, y que su producción se encontraba en el origen de la concepción de lo fantástico de la antología. Pero, al mismo tiempo, la antología proporcionará un marco de acción y afianzará una orientación determinada del género. En cuanto a las exclusiones deliberadas, son comparativamente reducidas; desaparecen “Las islas nuevas”, de María Luisa Bombal; “El busto”, de Jean Cocteau; “La noche incompleta”, de Manuel Peyrou; pero Cocteau y Peyrou retornan en la segunda edición con textos diferentes, por lo que la única verdadera desaparición es la de María Luisa Bombal. Estas ausencias y presencias no deben minimizar, sin embargo, la importancia de los problemas que plantean los textos efectivamente editados.

²⁴ Varios testimonios coinciden en sostener que “Sombras suele vestir” fue escrito para la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, pero que debido a que no estaba terminado no fue incluido sino en la segunda edición.

²⁵ Véase, al respecto, JUDITH PODLUBNE, “Juan Rodolfo Wilcock y las lenguas del extranjero” (manuscrito inédito).

Si toda antología se basa en una teoría del objeto elegido, en la *Antología de la literatura fantástica* ésta se expresa esencialmente en la práctica, en la selección de los textos propuestos al lector, opuesta en cierta medida al estudio de Bioy. Así lo muestra la difícil tarea de definir y establecer la función al interior del género, así como el hecho de que, en gran medida, Bioy ilustra su clasificación temática por argumento con ejemplos que no vienen de la compilación propuesta. De hecho, el prólogo de Bioy es el único lugar en que se encuentra una concepción personal, pues los textos compilados le niegan toda funcionalidad.

Aquí, la serie se organiza según un orden no cronológico y no alfabético, de manera que toda noción de evolución e historia del género queda descartada²⁶. A pesar de que en el prólogo Bioy afirma que el género nace en el siglo XIX en Europa y América, pero que tiene precursores, en el volumen no propone ningún tipo de historización; y los autores mencionados en la categoría de “precursores” que se encuentran en la antología (Don Juan Manuel, Rabelais), no se presentan como tales²⁷. Lo fantástico no se identifica tampoco con un período histórico o una literatura nacional, ni siquiera con un género preciso. Al mismo tiempo, la naturaleza de los textos reunidos —cuentos, pero también fragmentos de novelas, de textos mitológicos y de obras de teatro—, propone la idea de que lo fantástico no es necesariamente un relato autónomo. Así, la antología desempeña una doble función: la yuxtaposición de textos bajo el título *Antología de la literatura fantástica* les da una orientación genérica, al tiempo que el conjunto de los textos forja una concepción de la literatura fantástica. Este doble movimiento otorga a la antología eficacia y permite explicar la importancia que adquirió en la producción de relatos fantásticos en Argentina y en la reflexión de los críticos acerca de este género. La *Antología de la literatura fantástica* constituye menos un lugar de fundación de precursores que el espacio de una creación, la de un contexto de producción en el que se inserta la práctica del género fantástico que tienen los compiladores en tanto lectores.

²⁶ A partir de la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965, los textos son presentados en orden alfabético.

²⁷ Bioy menciona también a Quevedo, De Foe, Horace Walpole, Hoffmann.

Con el tiempo, la antología otorgará un marco a sus respectivos escritos, y se erigirá en punto de referencia respecto de su producción.

De hecho, en la *Antología de la literatura fantástica*, el espacio en blanco que media entre un texto y el siguiente es donde se constituye lo fantástico; en esos blancos donde, como diría Barthes, el texto bosteza. En el lugar donde los bordes de las telas producen el efecto de un bostezo, afirma Barthes, se constituye el erotismo; y el lugar más erótico de un cuerpo resulta ser la piel que brilla entre dos telas, entre dos bordes, la puesta en escena de una aparición-desaparición²⁸. El montaje realizado en la *Antología de la literatura fantástica* produce este efecto: propone un espacio de desaparición y aparición de textos, donde se detiene la mirada. El espacio que brilla entre dos textos es más que un lugar de pasaje: el final de un texto, una etapa de la mirada, el anuncio del texto siguiente. El lector se reacomoda y se prepara a lo que viene. ¿Qué tienen en común los dos fragmentos propuestos? ¿Qué es lo que los une? Si en el *collage* lo importante es el efecto que provocan dos objetos puestos en contacto, y esta puesta produce a la vez una continuidad y una ruptura, la antología funciona a partir de la puesta en escena de bordes que no se tocan; el volumen se define por ese espacio entre dos textos, que se abre para que el lector trabaje en función de una definición de lo fantástico²⁹. Si los compiladores niegan una definición explícita al género, proponen, en cambio, un espacio —aparición-desaparición, escamoteo-exhibición—; tanto la continuidad como la ruptura pierden su carácter fugaz para transformarse aquí en un espacio en el que también caben la sorpresa, el rechazo, la risa y algo más. Algunos encuentros muestran textos que se suceden por la “mera” asociación de un nombre, una referencia, una palabra contenida en el texto anterior y que se reencuentra en el siguiente³⁰.

²⁸ ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 19.

²⁹ Esta técnica, la puesta en contacto *mediada* de dos objetos (similares o heterogéneos) se encuentra en Borges desde sus primeros libros, cuyo montaje exploran, ya en los años veinte, sus efectos; sin duda, este recurso debe ser considerado como uno de los puntos en que se apoya Borges para la revisión minuciosa y sistemática de las vanguardias y sus principios.

³⁰ En la antología, un ejemplo interesante es la puesta en contacto entre “La noche incompleta” de Manuel Peyrou y “Ante la ley” de Kafka; en el final del cuento de Peyrou el asesino se presenta a la policía para entregarse y el título del texto siguiente es “Ante la ley”. La asociación no se produce,

En este sentido, la estructura de la *Antología de la literatura fantástica* se opone también a dos tendencias esenciales de la antología. Por un lado, se basa en el rechazo violento de un uso didáctico de la compilación, por lo menos en el sentido tradicional de la palabra, ya que no parece proponer lo que podría llamarse un recorrido guiado, anotado, acotado. Los antólogos proponen un recorrido, y la yuxtaposición de los textos, aunque no responde a ningún orden aparente, demanda la construcción, por parte del lector, de un hilo conductor. Pero si se concibe lo didáctico a la manera en que Enrique Pezzoni concibe esta noción en Borges, la *Antología de la literatura fantástica* es definitivamente didáctica. Dice Pezzoni:

...al exhibir paradigmas epistemológicos que son descartados, dinamitados, el nihilista Borges, el que hace ese gesto ideológico, se propone textos que, en definitiva, son didácticos, aunque a Borges probablemente le enfurecería la atribución de una intención didáctica a sus textos. Pero, en realidad, son textos didácticos. ¿Por qué? Porque destruyen todos los marcos epistemológicos, destruyen los discursos del poder y —vuelvo a insistir— discursos de poder, en un caso como manipulación agresiva de las técnicas narrativas, de las estructuras narrativas tradicionales; en otro caso, por exhibición de actitudes epistemológicas. Destruyen para instruir en una forma de actividad y lectura; en este sentido son

entonces, entre los dos textos, sino entre un elemento del final del primero y uno del comienzo del segundo. En términos del Jakobson de “Linguistique et poétique”, podría decirse que en la *Antología de la literatura fantástica* a un criterio de orden paradigmático lo reemplaza uno de carácter sintagmático. Aunque resulte paradójico, quiero recordar un ejemplo que permite comprender el funcionamiento de algunas de estas asociaciones. En *Anales de Buenos Aires*, 10 (1946), la sección “Museo” se presenta del siguiente modo: primer texto: “TODO FLUYE. *No bajarás dos veces al mismo río.* Heráclito de Efeso”. Segundo texto: “TODO HOMBRE ES MUCHOS: *Heráclito de Efeso entendió que el hombre de ayer ha muerto en el de hoy y que el de hoy morirá en el de mañana. Nadie perdura, nadie realmente es; todos somos muchas personas.* Plutarco: DE LA E EN DELFOS, XVIII”. Tercer texto: “LE REGRET D’ HÉRACLITE”. *Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca/ Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.* Gaspar Camerarius, en DELICIAE POETARUM BORUSSIAE, VII, 16”. El armado de una secuencia por medio de la sucesión de textos es particularmente evidente aquí. Cuando, a partir de la primera edición de *El Hacedor* (primeras *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1960), se incorpora “Le regret d’Héraclite” (p. 108) en la sección “Museo”, sin embargo, el sentido del título se pierde, y el lector debe intentar reconstruir su significado, ayudado tal vez por el rastro que constituye el título de la sección.

didácticos. Destruyen para instruir acerca de la transitoriedad de la supuesta estabilidad de los sistemas epistemológicos... En este sentido, los textos son subversivos y didácticos a la vez³¹.

La *Antología de la literatura fantástica* rechaza también otra tendencia de las antologías: no se propone una economía de la lectura; no representa, por lo menos para los lectores de 1940, un modo de ahorrar dinero, tiempo, esfuerzos y molestias, ya que no propone los textos esperables, ni la ilustración de un concepto conocido ni un abanico de lo que se suele llamar autores y textos representativos. Es evidente que, a pesar de negarse a una historia de la literatura fantástica, los compiladores están conscientes del carácter histórico de la lectura; por eso mismo, la obra es un atentado contra una concepción específica del género, que se traduce en la confianza en la posibilidad de modificar la visión de la literatura fantástica de los lectores de la época. Esta confianza no viene del reconocimiento de las propias capacidades intelectuales y de cierta habilidad editorial, por otro lado innegable; hay en esta apuesta una concepción del lector exenta de cualquier tipo de paternalismo intelectual.

Una exposición de los principios que rigen la *Antología de la literatura fantástica* se produce, en otro momento y en otro espacio, en los dos primeros párrafos del prólogo a la otra antología que realizaron Silvina, Borges y Bioy, la *Antología poética argentina* (1941). Según una estrategia muy borgiana, se trata de la diseminación de la reflexión teórica, que no aparece como resultado de un pensamiento autónomo sino estrechamente vinculada a los textos literarios³². Habiendo establecido una diferencia entre los dos modos posibles de la antología —uno objetivo y científico, el otro estrictamente hedonista—, Borges declara: “En la realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico, en otras, el histórico”. La ausencia de criterio histórico (que organiza, en cambio, la *Antología poética argentina*) subraya, por oposición, el hecho de que la selección se realizó en función de los gustos personales de los compiladores, tal como lo señala Bioy en su prólogo; pero mientras que para Bioy este dato permite identificar la tarea de los compiladores con la del lector, para

³¹ Enrique Pezzoni, *lector de Borges*, comp. y pról. A. Louis, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 94-96.

³² Véase A. LOUIS, *op. cit.*

Borges esta reflexión es resultado de una descripción de la especificidad del trabajo de antólogo, tarea que participa a la vez de la autoría literaria y de la lectura; el antólogo es, en efecto, una categoría autorial constituida por ciertas características del escritor y otras del lector, pero tiene una especificidad propia, un campo de acción particular, y su tarea se desarrolla gracias a estrategias también particulares.

La *Antología de la literatura fantástica* plantea entonces el doble problema de la autoría en una antología y de la escritura en colaboración —que habría que llamar más bien antología en colaboración. No se trata, sin embargo, de la simple superposición de las complejidades que caracterizan estos dos modos de producción, sino del surgimiento de una tarea particular: el trabajo de antólogo adquiere una especificidad en la práctica de Borges, Bioy y Silvina, que permite explicar las particularidades del objeto que resulta de ella. Identificar el aporte personal de cada compilador-autor es irrelevante, ya que la especificidad del autor colectivo sólo puede ser aprehendida a partir del reconocimiento del estatuto autorial del antólogo. El antólogo es un autor, aunque un tipo particular de autor: uno cuya tarea se encuentra a medio camino entre la escritura literaria y el trabajo crítico. La antología aparece así como un género en el que se yuxtaponen la práctica de la escritura ficcional y la de la crítica literaria.

Algunos aspectos de la *Antología de la literatura fantástica* recuerdan la propuesta de Alfonso Reyes en “Teoría de la antología”, publicado en Buenos Aires en 1938³³. Es conocido el vínculo entre Reyes y Borges, y la influencia que tuvo uno sobre el otro; uno de los rastros de la trascendencia de Reyes en la obra temprana de Borges es la elección, como epígrafe de *Discusión*³⁴, de la frase del mexicano: “Esto es lo malo de no hacer imprimir las obras: que se va la vida en rehacerlas” (citado de *Cuestiones gongorinas*³⁵), que condensa la tendencia de la obra borgeana a la explotación de las versiones, fragmentos, citas, y reciclaje de la escritura, propia y ajena³⁶.

³³ El texto se publicó en *La Prensa* (Buenos Aires), el 23 de febrero de 1938, pero data de 1930; en volumen, REYES lo recopiló en *La experiencia literaria*, Losada, Buenos Aires, 1942; también en *Obras completas de Alfonso Reyes*, F.C.E., México, 1962, t. 19, pp. 137-141.

³⁴ Gleizer, Buenos Aires, 1932.

³⁵ F.C.E., México, 1958, p. 60.

³⁶ Sobre esta cuestión, véase A. LOUIS, *op. cit.*, y “Borges: estado de la obra”,

Para Reyes, tal como aparece en “Teoría de la antología”, la antología marca un doble movimiento: resulta de un concepto particular de historia literaria, pero también puede influir en ella pues afirma que “a veces, las antologías marcan hitos de las grandes controversias críticas, sea que las provoquen o que aparezcan como su consecuencia” (p. 138). En la *Antología de la literatura fantástica* se percibe este doble juego, en la medida en que se basa en el señalado rechazo de una historia de lo fantástico. La visión de Reyes se propone esencialmente como un ejercicio —lúdico y cuestionador de la especificidad del género, por cierto— de historiar las miradas de la crítica sobre un concepto literario (a la manera en que Borges piensa la traducción)³⁷, sobre un medio (propone considerar las revistas literarias de escuelas o grupos como “antologías cruciales”), o un género determinado (la poesía “diabética”). Cada antología condensaría la mirada de una época; esta inscripción en el presente sobre una cuestión literaria marca la *Antología de la literatura fantástica*, exhibiendo una percepción del género que es ante todo la de Silvina, Bioy y Borges, pero que, como toda concepción de la literatura, no es individual, sino social y está históricamente determinada.

Por otra parte, cuando Reyes señala dos tendencias generales de la antología, éstas no son otras que las que Borges marcará más tarde en su prólogo a la *Antología poética argentina*: aquella donde domina el gusto personal del coleccionista y aquella donde predomina el sentido histórico. A continuación, Borges afirma que la *Antología poética argentina* se organiza según un criterio cronológico, y que los textos han sido elegidos según un criterio de calidad y no de acuerdo con el gusto literario de los compiladores; el eje histórico y las preferencias de los autores de la antología están separados, del mismo modo que Reyes propone descartar las antologías que responden al gusto personal del coleccionista. Sin embargo, esta elección de Borges en el prólogo a la *Antología poética argentina* se refiere exclusivamente a esa antología; como hemos visto, no deja de subrayar la cuota de hedonismo que tiene toda antología.

La recuperación de una zona de reflexión de Reyes aparece en el prólogo a la *Antología poética argentina* de un modo más explícito, como un homenaje, en parte porque se trata del gé-

Proa (Buenos Aires), 1999, núm. 42, 63-70.

³⁷ Véase A. LOUIS, *op. cit.*, cap. 6, “Les batailles littéraires”, pp. 293-364.

nero que ocupa principalmente a Reyes en “Teoría de la antología”³⁸. En la *Antología de la literatura fantástica*, sin embargo, algunos de sus principios entran en acción, como vectores implícitos que ponen en funcionamiento la compilación, mientras que se aparta de otros. El trabajo de fragmentación de los textos, en particular, contradice el privilegio que Reyes otorga a la poesía en relación con la economía de las antologías.

A LITERATURE OF ONE'S OWN

La *Antología de la literatura fantástica* y la *Antología poética argentina* deben ser consideradas como manifestaciones de la crítica literaria, más allá de la intencionalidad de sus autores; es decir en el caso de Silvina Ocampo, a pesar de su voluntad de permanecer ajena al ámbito de la crítica literaria y artística; en cuanto a Bioy y Borges, de un modo un tanto contradictorio para el primero (dado el desacuerdo señalado entre las concepciones enunciadas en el prólogo y el volumen), y voluntario para el segundo. Pero es un ejercicio particular de la crítica literaria. Al redactar los prólogos en nombre de los tres compiladores³⁹, Borges y Bioy Casares se hacen cargo de zonas más tradicionales; Silvina permanece en el terreno de una manifestación menos explícita de las concepciones literarias, el de las prácticas. Respecto de estas dos series que le conciernen en tanto escritora (la literatura fantástica y la poesía), Silvina Ocam-

³⁸ Escribe REYES: “Ahora bien, la economía natural, una como necesidad geométrica aconsejaría entonces comenzar, dentro de las colecciones de textos, por las antologías propiamente tales o colecciones de poemas. ¿Por qué? Ante todo, por sus dimensiones más breves. Luego, por su mayor condensación estética. El poema es cápsula explosiva que junta en pequeñas dosis grande concentración de energía. Las colecciones de poemas permiten seguir más fácilmente las evoluciones del gusto” (art. cit., p. 138).

³⁹ El carácter “representativo” de la primera persona del plural que utilizan Borges y Bioy es relativo. En su prefacio a la *Antología poética argentina* Borges empieza utilizando la primera persona del singular para presentar sus reflexiones sobre las antologías nacionales y definir la antología. Luego, cuando emprende una supuesta explicitación de los principios que rigen el volumen, usa la primera persona del plural. En cuanto a Bioy, se sirve de la primera persona del plural en el prefacio como en la postdata de la segunda edición: “Estuvo siempre este libro —el primero en su género en que colaboramos con Borges— muy mezclado a nuestra vida. En la última parte de la frase hablo por fin en nombre de los tres antologistas”.

po sostiene el rechazo de las reflexiones y explicaciones; sin embargo, algunos de los problemas que su literatura de ese período postula se reencuentran en la concepción de estas antologías⁴⁰, a pesar de que el papel activo, violento por momentos, de los compiladores contrasta con la imagen que siempre quiso dar de su participación.

El rasgo tal vez más interesante en cuanto al análisis de la relación entre su producción y la *Antología de la literatura fantástica*, que la crítica ya señaló en el momento de la publicación de *Viaje olvidado*, es la resbaladiza cuestión del género. José Bianco⁴¹ apunta en una nota publicada en *El Hogar* la dificultad que plantea la clasificación de sus veintiocho relatos en un género determinado; presentada como consecuencia del intento por definir dónde residen el interés y “el atractivo de este primer libro”, esta observación no lleva al crítico hacia una tipología. Y la cohabitación “sin violencia” de diferentes tendencias literarias no representa para él un problema, salvo cuando se trata de presentar el volumen al lector; la dificultad aparece a la hora de proponer al lector un punto de referencia, tarea que sólo es posible de modo fragmentario. Estas “pequeñas obras maestras” no introducen un orden sobrenatural sino un mundo de convivencia; lo maravilloso, lo extraño, lo fantástico, lo insólito, el esoterismo, el surrealismo conviven aquí sin tensiones; un mundo libre y poético, cercano por momentos al de Jean Cocteau, escritor leído y admirado por Silvina ya en esa época, e incluido en la antología⁴². Para Bianco, la dificultad genérica se plantea respecto del conjunto de relatos, pero también en cada texto⁴³.

Otra línea interpretativa, retomada más tarde por la crítica pero nunca analizada de un modo sistemático, se encuentra tanto

⁴⁰ Dejo de lado en este trabajo los problemas que plantea la *Antología poética argentina* para concentrarme en el análisis de la *Antología de la literatura fantástica*.

⁴¹ JOSÉ BIANCO, “*Viaje olvidado*”, *El Hogar* (Buenos Aires), 24 de septiembre 1937; retomado en José Bianco, *Ficción y reflexión*, F.C.E., México, 1988.

⁴² El que parece haber sido su libro preferido de Cocteau, probablemente su escritor preferido, es *Les parents terribles*, que se publicó un año después de *Viaje olvidado*, en 1938.

⁴³ Resulta, sin duda, interesante pensar la *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov, a la luz de la lectura de *Viaje olvidado*. La tarea del crítico aparece en este libro como diametralmente opuesta a lo que se define como el trabajo del escritor en Silvina; el crítico corta, separa y aísla tendencias, géneros y tipos; Silvina Ocampo los amalgama.

en esta nota bibliográfica de Bianco como en la de Victoria Ocampo⁴⁴: la inscripción oblicua de la autobiografía en la obra de Silvina Ocampo. Bianco señala la ausencia de nostalgia por la infancia perdida y el modo en que ésta nos es restituida intacta; Victoria Ocampo, en cambio, mostrando cuánto la irritan estos relatos en los que su infancia se le vuelve extranjera, critica lo que Enrique Pezzoni ha llamado “el sesgo antiproustiano”: la aparición de un relato de infancia que no intenta restitución alguna, orientado hacia el rechazo de la nostalgia y la invención⁴⁵.

Estas dos notas permiten comprender los principios de una serie de textos de Silvina, marcados por una escritura autobiográfica de la que el “yo” está, en general, ausente, a pesar de la coincidencia de ciertos elementos extratextuales y de algunos rasgos biográficos; pero cuando el relato está a cargo de un narrador en primera persona del singular, el “yo” se vuelve un testigo-espectador de la vida de los demás personajes, de animales o plantas. En Silvina Ocampo la autobiografía se opone a la confesión, a la puesta en escena y la exhibición del “yo”, estrategias tan caras a Victoria Ocampo y al Bioy Casares de esa época; aquí, la escritura de Silvina recuerda el pudor literario de Borges⁴⁶.

Más allá de los problemas específicos planteados por la autobiografía, Victoria Ocampo y Bianco registran hasta qué punto Silvina es indiferente a la norma literaria; dicho de otro modo, y para retomar los términos de Victoria, “le saca la lengua” a la concepción de género literario. Estas dos notas, que son fundacionales en la historia de la lectura crítica de Silvina, permiten ver que su literatura, en 1937, es un desafío a las convenciones literarias. Más adelante, se impuso una lectura de su obra narrativa en función del eje norma/transgresión; entonces, las tendencias dominantes de la crítica de Silvina serán el

⁴⁴ VICTORIA OCAMPO, “Viaje olvidado”, *Sur*, “Notas: letras argentinas”, 1937, núm. 35, 118-121.

⁴⁵ Véase ENRIQUE PEZZONI, prólogo a “Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora”, *Celtia*, 1984; retomado en Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, bajo el título de “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”.

⁴⁶ Algunos relatos donde esta concepción oblicua de la autobiografía está presente son “Las dos casas de Olivos”, “El caballo muerto”, “El remanso” “La siesta en el Cedro”, en *Viaje olvidado*; más tarde: “La liebre dorada” (vía la referencia que se hace en “Nueve perros”), “Carta perdida en un cajón”, “La creación (cuento autobiográfico)”, en *La furia*, *Sur*, Buenos Aires, 1959; “Anillos de humo”, en *Las invitadas*, Losada, Buenos Aires, 1961; “Los grifos”, “Nueve perros”, en *Los días de la noche*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

análisis de la parodia, del carácter autorreferencial (ambos identificados por Judith Podlubne⁴⁷ como esquemas más vinculados a la historia de la crítica literaria que a la obra misma) y la voluntad metaliteraria atribuida a sus textos⁴⁸. La oposición que Bianco percibe en *Viaje olvidado* entre un orden natural y acontecimientos milagrosos corresponde a la fluctuación que la crítica señala a partir de *Autobiografía de Irene*⁴⁹ entre el ámbito de lo cotidiano y el de lo insólito, y que lleva a la tentación de considerar los relatos de Silvina Ocampo como textos fantásticos.

Sin embargo, antes de la publicación de este segundo libro de cuentos, no parece haber rastros de semejante recepción; hasta entonces, es decir por lo menos entre 1937 y 1948, los relatos de Silvina no fueron asociados al género fantástico. Aunque es evidente que las dificultades para proponer una clasificación genérica perduran y se han vuelto una constante en su producción. La obra, sin embargo, y en particular *Viaje olvidado*, no aparece como un intento de subversión de los géneros, de renovación de ciertas tendencias literarias, sino como una literatura de carácter mixto. Una obra indiferente a las normas y convenciones literarias, cuyo efecto atenuará la aparición de otras zonas de producción que detonen y desarrollen estas tendencias: poesía, cuentos para niños, teatro, relatos policiales. A pesar de que la existencia simultánea de distintas tendencias genéricas será constante, la puesta en escena de estas “categorías editoriales” permitirá una mejor orientación de la recepción de su obra —una literatura esencialmente ambigua, que suele despistar a la crítica, demasiado ansiosa a veces por encontrar en ella elementos conocidos para ubicarla en un género preexistente.

Esta ambigüedad es sin duda una cuestión temática⁵⁰, pero también discursiva y literaria⁵¹. La obra de Silvina va más allá de la subversión y la parodia de convenciones literarias, muy eviden-

⁴⁷ JUDITH PODLUBNE, “Las lecturas de Silvina Ocampo”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Rosario), 1996, núm. 5.

⁴⁸ PEZZONI, “Silvina Ocampo: la nostalgia del orden”, pról. de *La furia y otros cuentos*, Alianza Tres, Madrid, 1982 y “Bioy Casares: adversos milagros” y “Borges”, en *El texto y sus voces*.

⁴⁹ *Autobiografía de Irene*, Sur, Buenos Aires, 1948.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, la cuestión de la ambigüedad de las relaciones entre los personajes, en particular entre mujeres, en “La red” (*Autobiografía de Irene*); “El castigo”, “La oración”, “La boda”, “La propiedad” (*La furia*); “Las vestiduras peligrosas”, “La divina” (*Los días de la noche*).

⁵¹ En este sentido, puede verse por ejemplo el carácter altamente ambiguo del relato en “Epitafio romano” (*Autobiografía de Irene*); “El asco”, “No-

tes en sus cuentos; su literatura postula como objetivo la creación de nuevas normas, y esto desde sus primeros textos; usa y combina rasgos constitutivos de diferentes movimientos, escuelas y géneros literarios, para poder producir nuevas convenciones y una normativa personal. La tendencia de la crítica es hacia una lectura de sus textos en términos de transgresión (del código social, del orden establecido, del mundo de los adultos, del mundo cotidiano, de la ley), que olvida que no puede cuestionarse una legalidad que no se reconoce como tal. Cuando Pezzoni afirma que los textos de Silvina están instalados “en una suerte de ilegalidad que les permite remitirse a varios referentes posibles y a la vez negarse a todos ellos y que el lector olvida de antemano rótulos y pactos de lectura consabidos”, deja de lado el hecho de que en *Viaje olvidado* se funda una legalidad, retomada y retrabajada en su producción posterior.

Entre sus dos primeros libros de relatos, *Viaje olvidado* (1937) y *Autobiografía de Irene* (1948), Silvina Ocampo se consagra esencialmente a la poesía⁵², luego de una breve incursión en la antología, que marcó su carrera literaria y la concepción de su obra. En cuanto a la *Antología de la literatura fantástica*, la definición de lo fantástico propuesta por el volumen está probablemente más cerca de la práctica narrativa de Silvina que de la de Borges, pero sin duda alguna (ya lo hemos visto) mucho más cerca de estos dos escritores que de Bioy Casares.

La imagen del género que propone la antología es la de la yuxtaposición de textos, a menudo identificados con otras tradiciones literarias. Hay casos extremos como “La noche incompleta” de Manuel Peyrou (cuya presencia parece a González Lanuza⁵³ arbitraria), que puede considerarse también como un relato policial; otros textos, como “La esperanza” de Villiers de L’Isle Adam o “Donde está marcada la cruz” de Eugene O’Neill, se perciben como relatos psicológicos; otros cultivan el misticismo, como “Tantalia” de Macedonio Fernández; otros la

sotros”, “El vestido de terciopelo”, “Carta perdida en un cajón” (*La furia*); “Atinganos”, “Las esclavas de las criadas” (*Los días de la noche*).

⁵² Entre 1937 y 1948 publica tres libros de poemas: *Enumeración de la patria*, Sur, Buenos Aires, 1942; *Espacios métricos*, Sur, Buenos Aires, 1942; *Los sonetos del jardín*, Sur, Buenos Aires, 1946. Parece probable que durante este período Silvina Ocampo no haya dejado de publicar relatos en diarios y revistas; como no existe una bibliografía completa de las publicaciones de Silvina Ocampo en diarios y revistas, no puedo dar más precisiones al respecto.

⁵³ EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA, art. cit.

mitología, de *Malay magic* de W. W. Skeat y toda una serie de textos orientales, o como “El árbol del orgullo” de Chesterton; se encuentran asimismo textos sin duda considerados en la época relatos fantásticos, por ejemplo, “Los ganadores de mañana” de Holloway Horn, “La pata de mono” de W. W. Jacobs, “Enoch Soames” de Max Beerbohm, etcétera.

Pero en la *Antología de la literatura fantástica* el cuestionamiento genérico adquiere nueva dimensión gracias a la yuxtaposición de cuentos autónomos y fragmentos. Este recorte de uno o varios párrafos implica que en ciertos casos no se considera toda la obra como perteneciente al género fantástico sino sólo un fragmento de ella⁵⁴; y esta práctica plantea un escenario diferente: quiere decir que en una obra literaria ciertas frases, ciertos pasajes se inclinan a géneros diversos de aquellos que la obra en su totalidad parecía convocar. Los fragmentos de Chesterton y el del *Ulysses* de Joyce son algunos ejemplos que ponen en evidencia la idea de que el género fantástico no se define en función del conjunto de la obra, atributo parcial y arbitrario, fragmentario; es el marco de edición, es decir su inserción en una antología de la literatura fantástica lo que vuelve posible la lectura fantástica de estas zonas. El modo en que la *Antología de la literatura fantástica* expresa una concepción del género literario⁵⁵ implica que un género es menos un problema temático que un efecto parcial de lectura.

Si las clasificaciones, declara Borges en el prólogo a la *Antología poética argentina*, son prácticas y ciertamente indispensables para las academias (y, en el caso particular de esa antología, para la

⁵⁴ En la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* estos fragmentos no tienen título; están presentados en el índice bajo el título del autor —o traductor— y del libro del que provienen precedido por la preposición “de”. A partir de la segunda edición, estos fragmentos reciben un título, es decir que estos fragmentos adquieren mayor autonomía. Por ejemplo, W. W. Skeats: De *Malay magic* se vuelve: W. W. Skeats: “El pañuelo que se teje solo”; James Joyce: De *Ulysses*, James Joyce: “Definición del fantasma”. Véase Apéndice 1, donde se reproduce el índice de la primera y segunda ediciones de la antología.

⁵⁵ Esta concepción de los géneros literarios se encuentra en los ensayos que BORGES dedica a G. K. Chesterton: “Los laberintos policiales y Chesterton”, *Sur*, 1935, núm. 10, 92-94; “Modos de G. K. Chesterton”, *Sur*, 1936, núm. 22, 47-53; “Nota sobre Chesterton”, *Los Anales de Buenos Aires*, 20/22 (1947), retomado en volumen, bajo el título de “Sobre Chesterton”, en *Otras inquisiciones*, *Sur*, Buenos Aires, 1952. También se explicita en la serie de artículos de 1930 que tratan del *Martín Fierro*.

“historia orgánica de la literatura argentina”, ya que se trata de una antología de carácter nacional), también tienen otra ventaja: permitir una mejor y más fácil inserción de los textos en el mercado. Las dificultades de recepción de una obra que funda una tendencia y una carrera literaria, como *Viaje olvidado*, son evidentes; al colocarse bajo la protección tutelar de la *Antología de la literatura fantástica*, Silvina Ocampo otorga a su producción narrativa del período una autonomía que le es específica. Puede decirse que adopta estrategias borgianas, coquetea con las clasificaciones genéricas sin perder su libertad y sin renunciar a la ambigüedad específica de su escritura. En otras palabras, el acto de incorporación a un género editorial preexistente, pero que su producción contribuye a redefinir, le proporciona el medio necesario para la difusión de su literatura; contribuye a volver por lo menos algo familiar y legible una literatura cuyo efecto primero (aun cuando se trata de lectores muy refinados y predispuestos, como Bianco) es dejar atónito al lector. Y la incorporación del relato “La expiación” a la segunda edición de la *Antología de la literatura fantástica* vuelve explícita la identificación de una de las tendencias de su escritura, la que la inclina hacia el género fantástico.

En este sentido, la *Antología de la literatura fantástica*, en la carrera literaria de Silvina, fue determinante para forjar un lugar editorial a su producción y proponer una lectura posible de su narrativa. Al acentuar una de las tendencias de la escritura esencialmente mixta de los relatos de *Viaje olvidado*, la antología permitió las subsiguientes variaciones de acentos; los textos de la *Antología de la literatura fantástica* aislaron y expusieron las diferentes tendencias que se irían desarrollando y haciendo autónomas adelante, pero sin dejar de yuxtaponerlas en el volumen. A partir de aquí, Silvina Ocampo desarrollará series, las de las variadas tendencias de su literatura, sin renunciar nunca a la ambigüedad. En el espacio que constituye la *Antología de la literatura fantástica* se despliegan los distintos textos (y tendencias) que usará para conformar sus relatos⁵⁶.

ANNICK LOUIS

Fundación Alexander von Humboldt, R.F.A.

⁵⁶ Una primera versión de este artículo se publicó en *América. Cahiers du C.R.I.C.C.A.L.: Le fantastique argentin: Silvina Ocampo/Julio Cortázar*, 1997, núm. 17, 255-269. Mi agradecimiento a Judith Podlubne que me animó a traducir, reescribir y desarrollar esa primera versión.

APÉNDICES

1

ÍNDICES DE LA PRIMERA Y SEGUNDA EDICIÓN DE LA
ANTOLOGÍA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

Antología de la literatura fantástica, primera edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1940 (Col. *Laberinto*, 1):

Prólogo

Max Beerbohm, “Enoch Soames”

George Loring Frost, De *Memorabilia*

Alexandra David-Neel, “La persecución del maestro”

María Luisa Bombal, “Las islas nuevas”*

Jean Cocteau, “El busto”*

Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

James George Frazer, De *Balder the beautiful*

Tsao Hsue-Kin, “El espejo de viento y luna”

Léon Bloy, De *Le mendiant ingrat*

Santiago Dabove, “Ser polvo”

Petronio, “El lobo”

Lord Dunsany, “Una noche en una taberna”

G. K. Chesterton, “El árbol del orgullo”

W. W. Skeat, De *Malay magic*

Macedonio Fernández, “Tantalia”

I. A. Ireland, “Final para un cuento fantástico”

Holloway Horn, “Los ganadores de mañana”

W. W. Jacobs, “La pata de mono”

G. K. Chesterton, De *The man who knew too much*

Alexandra David-Neel, De *Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet*

Don Juan Manuel, “El brujo postergado”

Léon Bloy, De *Le vieux de la montagne*

Franz Kafka, “Josefina la cantora o El pueblo de los ratones”

Ramón Gómez de la Serna, “Peor que el infierno”

Leopoldo Lugones, “Los caballos de Abdera”

James Joyce, De *Ulysses*

Guy de Maupassant, “¿Quién sabe?”

François Rabelais, “Cómo descendimos en la isla de las herramientas”

Las 1001 noches, “Historia de Abdula, el mendigo ciego”

Olaf Stapledon, De *Star maker*

Eugene Gladstone O’Neill, “Donde está marcada la cruz”

Thomas Carlyle, De *Sartor Resartus*

Giovanni Papini, “La última visita del caballero enfermo”

Ramón Gómez de la Serna, “La sangre en el jardín”

Manuel Peyrou, “La noche incompleta”*

* Textos que desaparecen a partir de la segunda edición.

Franz Kafka, "Ante la ley"
 Lewis Carroll, De *Through the looking-glass*
 Edgar Allan Poe, "La verdad sobre el caso de M. Valdemar"
 John Aubrey, De *Miscellanies*
 Saki, "Sredni Vashtar"
 Chuang Tzu, De *Libro de Chuang Tzu*
 Giles, Una cita en *Confucionism and its rivals*
 May Sinclair, Donde su fuego nunca se apaga
 Manuel Swedenborg, "Un teólogo en la muerte"
 José Zorrilla, De *Don Juan Tenorio*
 Villiers de L'Isle Adam, "La esperanza"
 Gustavo Weil, "Historia de los dos que soñaron"
 H. G. Wells, "El caso del difunto mister Elvesham"
 Richard Wilhelm, "La secta del loto blanco"
 Tsao-Hsue-Kin, "Sueño infinito de Pao Yu"
 James Joyce, De *Ulysses*
 Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, "El destino es chambón"
 Thomas Bailey Aldrich, De *Works*
 Rudyard Kipling, "El cuento más hermoso del mundo"

Antología de la literatura fantástica, segunda edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1965 (Col. *Piragua*, 100):

Adolfo Bioy Casares, Prólogo y postdata al prólogo
 Ryunosuke Agutagawa, "Sennin"^{**}
 Ah'med Ech Chirvani, "Los ojos culpables"^{**}
 Thomas Bailey Aldrich, "Sola y su alma" (en la primera edición, bajo el título de: De *Works*)
 John Aubrey, "En forma de canasta" (en la primera edición, bajo el título de: De *Miscellanies*)
 Max Beerbohm, "Enoch Soames"
 José Bianco, "Sombras suele vestir"^{**}
 Adolfo Bioy Casares, "El calamar opta por su tinta"^{**}
 Léon Bloy, "¿Quién es el rey?" (en la primera edición, bajo el título de: De *Le mendiant ingrat*)
 Léon Bloy, "Los goces de este mundo" (en la primera edición, bajo el título de: De *Le vieux de la montagne*)
 Léon Bloy, "Los cautivos de Longjumeau"^{**}
 Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"
 Jorge Luis Borges y Delia Ingenieros, "Odín"^{**}
 Martín Buber, "El descuido"^{**}
 Richard F. Burton, "La obra y el poeta"^{**}
 Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, "El destino es chambón"
 Thomas Carlyle, "Un auténtico fantasma" (en la primera edición, bajo el título de: De *Sartor Resartus*)

^{**} Textos incorporados a partir de la segunda edición.

- Lewis Carroll, "El sueño del rey" (en la primera edición, bajo el título de: De *Through the looking-glass*)
- Jean Cocteau, "El gesto de la muerte"***
- Julio Cortázar, "Casa tomada"***
- G. K. Chesterton, "El árbol del orgullo"
- G. K. Chesterton, De *The man who knew too much*
- G. K. Chesterton, "La pagoda de Babel"***
- Chuang Tzu, "Sueño de una mariposa" (en la primera edición, bajo el título de: De *Libro de Chuang Tzu*)
- Santiago Dabove, "Ser polvo"
- Alexandra David-Neel, "Glotonería mística" (en la primera edición, bajo el título de: De *Parmi les mystiques et les magiciens du Tibet*)
- Alexandra David-Neel, "La persecución del maestro"
- Lord Dunsany, "Una noche en una taberna"
- Macedonio Fernández, "Tantalia"
- James George Frazer, "Vivir para siempre" (en la primera edición, bajo el título de: De *Balder the beautiful*)
- George Loring Frost, "Un creyente" (en la primera edición, bajo el título de: De *Memorabilia*)
- Elena Garro, "Un hogar sólido"***
- Giles, "El negador de milagros" (en la primera edición, bajo el título de: Una cita en *Confucionism and its rivals*)
- Ramón Gómez de la Serna, "Peor que el infierno"
- Ramón Gómez de la Serna, "La sangre en el jardín"
- Holloway Horn, "Los ganadores de mañana"
- I. A. Ireland, "Final para un cuento fantástico"
- W. W. Jacobs, "La pata de mono"
- James Joyce, "Definición del fantasma" (en la primera edición bajo el título de: De *Ulysses*)
- James Joyce, "May Gouilding" (en la primera edición bajo el título de: De *Ulysses*)
- Don Juan Manuel, "El brujo postergado"
- Franz Kafka, "Josefina la cantora o El pueblo de los ratones"
- Franz Kafka, "Ante la ley"
- Rudyard Kipling, "El cuento más hermoso del mundo"
- Las 1001 noches*, "Historia de Abdula, el mendigo ciego"
- Liehtsé, "El ciervo escondido"***
- Villiers de L'Isle Adam, "La esperanza"
- Leopoldo Lugones, "Los caballos de Abdera"
- Guy de Maupassant, "¿Quién sabe?"
- Edwin Morgan, "La sombra de las jugadas"***
- H. A. Murena, "El gato"***
- Chiao Niu, "Historia de zorros"***
- Silvina Ocampo, "La expiación"***
- Eugene Gladstone O'Neill, "Donde está marcada la cruz"
- Giovanni Papini, "La última visita del caballero enfermo"

*** Textos incorporados a partir de la segunda edición.

Carlos Peralta, "Rani"***
 Barry Perrowne, "Punto muerto"***
 Petronio, "El lobo"
 Manuel Peyrou, "El busto"***
 Edgar Allan Poe, "La verdad sobre el caso de M. Valdemar"
 François Rabelais, "Cómo descendimos en la isla de las herramientas"
 Saki, "Sredni Vashtar"
 May Sinclair, "Donde su fuego nunca se apaga"
 W. W. Skeat, "El pañuelo que se teje solo" (en la primera edición, bajo el título de: De *Malay magic*)
 Olaf Stapledon, "Historias universales" (en la primera edición, bajo el título de: De *Star maker*)
 Manuel Swedenborg, "Un teólogo en la muerte"
 De la Dinastía de T'ang, "El encuentro"***
 Tsao-Hsue-Kin, "El espejo de viento-y-luna"***
 Tsao-Hsue-Kin, "El sueño infinito de Pao Yu"
 Gustavo Weil, "Historia de los dos que soñaron"
 H. G. Wells, "El caso del difunto mister Elvisham"
 Juan Rodolfo Wilcock, "Los Donguis"***
 Richard Wilhelm, "La secta del loto blanco"
 G. Willoughby-Meade, "Los ciervos celestiales"***
 G. Willoughby-Meade, "La protección por el libro"***
 Wu Ch'eng En, "La sentencia"***
 José Zorrilla, De *Don Juan Tenorio*

2

ANTOLOGÍAS COMPILADAS POR BORGES Y BIOY CASARES

En volumen: *Los mejores cuentos policiales*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943; *Los mejores cuentos policiales*, segunda serie, Emecé Editores, Buenos Aires, 1951; Francisco de Quevedo, *Prosa y verso*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955; *Cuentos breves y extraordinarios*, Raigal, Buenos Aires, 1955; *Poesía gauchesca*, F.C.E., México, 1955; *Libro del cielo y del infierno*, Sur, Buenos Aires, 1960.

Los "Museos" aparecidos en dos revistas diferentes: *Destiempo*, dirigida por Borges y Bioy; los "Museos" se publicaron sin firma. De *Destiempo* existen tres números de seis páginas, publicados entre octubre de 1936 y diciembre de 1937; en cada número existe una sección "Museo".

Los Anales de Buenos Aires, revista dirigida por Borges, oficialmente a partir del número 3, se publicó entre enero de 1946 y el comienzo de 1948, y comprende un total de 23 números. Los "Museos" se publican bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch y aparecieron en los números 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.

*** Textos incorporados a partir de la segunda edición.

3

OBRAS ESCRITAS POR BORGES Y BIOY CASARES EN COLABORACIÓN

En volumen (relatos aparecidos generalmente antes en revista): *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Sur, Buenos Aires, 1942, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq; a los relatos publicados en *Sur* vienen a agregarse “El dios de los toros”, “Las previsiones de Sangiácomo”, “La víctima de Tadeo Limardo” y “La prolongada busca de Tal An”. También bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq publican *Dos fantasías memorables*, Oportet et Haereses, Buenos Aires, 1946. Bajo el seudónimo de B. Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*, Oportet et Haereses, Buenos Aires, 1946. Otros textos escritos en colaboración, pero publicados sin seudónimo son: *Los orilleros*, *El paraíso de los creyentes*, Losada, Buenos Aires, 1955 (dos guiones cinematográficos); *Les autres*, Christian Bourgois, Paris, 1974 (guión cinematográfico escrito con Hugo Santiago y filmado por Santiago en 1974); *Crónicas de Bustos Domecq*, Librería La Ciudad, Buenos Aires, 1977; *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires 1967.

Folleto “La Martona”, fecha incierta, probablemente de 1936 o 1937.

Un artículo llamado “Modesta apología del argumento”, aparecido en la revista *Lyra* (Buenos Aires), abril de 1956, núms. 149/151.