

IRONÍA Y ALEGORÍA EN “EL GRAN SERAFÍN” DE BIOY CASARES Y EN OTRAS FICCIONES APOCALÍPTICAS

MARIANO GARCÍA NOVAL

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA / CONICET

ardeo2@gmail.com

Article received on 31.01.2013

Accepted on 16.07.2013

RESUMEN

La seriedad que parece reclamar en literatura un tema como el de la representación del fin del mundo se ve contrarrestado por algunas ficciones de autores argentinos de la década de los sesenta que, además de abordar el tópico con humor, manejan en mayor o menor grado dos recursos retóricos constitutivamente asociados a la temporalidad: la ironía y la alegoría. Estudiaremos la presencia de dichas figuras en textos de J.R. Wilcock y Leopoldo Marechal, para detenernos en el cuento de Bioy Casares, donde consideramos que mejor se equilibran estos aspectos retóricos.

PALABRAS CLAVE

Ironía, alegoría, apocalipsis, humor, Bioy Casares.

IRONY AND ALLEGORY IN BIOY CASARES'S “EL GRAN SERAFÍN” AND IN OTHER FICTIONS OF APOCALYPSE

ABSTRACT

The seriousness that literature seems to claim for a subject such as the representation of the end of the world is countered by some fictions of the sixties by Argentine writers who not only do they approach the topic with humor but also through two rhetoric devices constitutively associated with temporality, i.e., irony and allegory. We study the presence of these figures of speech in texts by J.R. Wilcock, Leopoldo Marechal and particularly in a short story by Bioy Casares, where we consider that these rhetoric aspects are better balanced.

KEYWORDS

Irony, allegory, apocalypse, humor, Bioy Casares.

1. IRONÍA DEL FIN

El concepto de escatología diferencia a las tres grandes religiones de Occidente de las religiones llamadas naturales, que desarrollan una u otra forma de “mito del eterno retorno”. El judaísmo, el cristianismo y el islam comparten en cambio una doctrina sobre el juicio final y el fin del mundo, vale decir, sobre las cosas últimas (τα ἔσχατα) que las equipararía en apariencia a una línea recta con principio y fin (el alfa y omega en que tanto insiste el *Apocalipsis* de Juan) frente a la circularidad de las otras doctrinas. Sin embargo, ese fin del mundo de carácter occidental vuelve paradójicamente una y otra vez: el mundo nunca se termina del todo y, una vez apagados los fuegos apocalípticos o milenaristas, tras un lapso de tiempo variable vuelven a encenderse los rescoldos. Siempre a punto de producirse, el fin del mundo retorna con una puntualidad que nos obliga a preguntarnos si en realidad el sustrato de todas las religiones no es acaso tan circular como la noción del tiempo y de los ciclos naturales que en cierta medida las informan y constituyen. En palabras de Derrida, “el fin se aproxima pero el apocalipsis es de larga duración” (Derrida 1983: 64).

A partir de esta constatación algo irónica (la ironía de un fin que no es fin) puede resultar más comprensible que ciertos autores traten un tema normalmente asociado a un estado de ánimo pesimista o moralizador con un talante más ligero: el tipo de disposición que parece necesario cuando se utiliza una herramienta retórica como la ironía. Pero, irónicamente, una vez más –pues la ironía tiene tendencia natural a la puesta en abismo–, y tal como lo desarrolla Paul de Man en “The Rhetoric of Temporality” (1971: 208-9, 222-8), la ironía como figura retórica guarda estrecha consonancia con la alegoría, modalidad por excelencia del género apocalíptico y, sobre todo, del ya mencionado texto de San Juan, de gran difusión e influencia a través de sus abigarradas imágenes. Aunque no siempre ni necesariamente van de la mano, se constata una “implícita y algo enigmática” (De Man 1971: 208) recurrencia a utilizar o teorizar al mismo tiempo sobre alegoría e ironía en la historia de la retórica¹. Paul de Man resume diciendo que tanto en el caso de la ironía como de la alegoría “el signo apunta a algo que difiere de su significado literal y tiene por función la tematización de esa diferencia”, pero insiste en que todavía falta discriminar con más precisión ambos tropos, en particular la

¹ Los ejemplos más conspicuos serían los de Hamann, Friedrich Schlegel, Friedrich Solger y E.T.A. Hoffmann en el ámbito del romanticismo alemán y, naturalmente, Kierkegaard, que dedicó un libro a la ironía.

ironía, ya que esa misma definición se puede aplicar al lenguaje figural en general (De Man 1971: 209)². A los efectos metodológicos, la presencia de la ironía puede ayudar a detectar alegorías y a la inversa.

Intentaremos, pues, demostrar aquí la presencia de un humor en mayor o menor medida irónico asociado al tópico del fin del mundo, y su posible relación con lo alegórico, en una serie de ficciones de escritores argentinos publicadas en la década de los sesenta, tomando como base de la reflexión un relato de Adolfo Bioy Casares.

2. HACIA UNA PROGRESIVA SUBJETIVIZACIÓN

Con su cuento “El gran serafín” (1967) Bioy Casares aborda con una considerable dosis de humor el tópico del fin de mundo. No parece que haya habido hasta entonces demasiadas incursiones al respecto en la literatura argentina: del círculo cercano a Bioy, ni Borges ni Silvina Ocampo lo desarrollaron explícitamente; de un amigo de Bioy como J. R. Wilcock sí puede mencionarse la aterradora fantasía científica “La nube de Ross” (1964)³ y de un “enemigo” (en su calidad de peronista) como Leopoldo Marechal cabría mencionar *El banquete de Severo Arcángelo* (1965).

Solo después del relato de Bioy Casares se comprueba una recurrencia, aunque no demasiado sistemática (tampoco nuestra enumeración es exhaustiva): en ciertos elementos gnósticos de *Megafón o la guerra* (publicada póstumamente en 1970) del mismo Marechal, en algunas imágenes de *Abbadón el exterminador* (1974) de Ernesto Sabato; apenas en la alusión figurada del título en “Apocalipsis en Solentiname” en *Alguien que anda por ahí* (1977) de Julio Cortázar; de manera ya algo más elaborada en las fantasías de la protagonista de *Pubis angelical* (1979) de Manuel Puig y, pasado cierto tiempo, en *Embalse* (1992) y *Los misterios de Rosario* (1994) de César Aira.

Como se puede observar por las fechas de publicación, en la literatura de este país la emergencia del tópico no responde necesariamente a la angustia de fin de década o fin de siglo o fin de milenio o de alguna clase de cierre cronológico, sino que parece brotar de manera espontánea en cada autor, sin atender a modas o contagios y sin atenerse tampoco forzosamente a la iconografía y el imaginario religioso que tanto pesa en la creación de atmósferas apocalípticas.

² Las traducciones de los textos de Paul de Man son mías.

³ “La nube de Ross” fue originalmente escrita en italiano y publicada en *Il mondo* el 7 de enero de 1964. Recién apareció traducida al castellano, por Ernesto Montequin, en el apéndice a la segunda edición de *El caos*, de 1999, de donde citamos.

Suma o consecuencia de esto es que la representación del fin del mundo en los dos últimos autores mencionados se asume en general como la experiencia altamente subjetiva de un único personaje, una suerte de fenomenología del apocalipsis, frente a la opción narrativa de un fin del mundo grupal que permite explorar las reacciones de los distintos personajes. Novelas como *Pubis angelical* o *Los misterios de Rosario* no solo buscan la significación profunda e inconsciente que tiene el tema para un individuo, sino que proponen además el fin del mundo como un acontecimiento solitario e intransferible⁴. En *Pubis angelical*, desde el nivel inconsciente de la protagonista, convaleciente tras una operación y sometida a morfina; en *Los misterios de Rosario*, a partir de la mirada exasperada de su protagonista, adicto a una droga que altera su percepción de la realidad.

Según nuestra demostración, es necesario acotar que los dos textos de César Aira, que no analizaremos aquí, comparten con los de Wilcock, Marechal y Bioy la peculiaridad de abordar el tópico del fin del mundo con humor irónico: el desdoblamiento y consecuente distanciamiento característico de la ironía (De Man 1971: 212-3) se pone de manifiesto en la parábasis llevada del nivel de la enunciación al del enunciado cuando el propio Aira aparece como personaje en *Embalse* (García 2006: 57-61). Puig, en cambio, mantiene una seriedad discursiva que se alinea con el tratamiento más convencional que las ficciones dedican a este tema, pese a lo nada convencional que es esta novela, una de las más raras y complejas del autor. El mismo cuento de Cortázar, que solo toma el término “apocalipsis” en un sentido restrictivo, es otro caso de percepción muy subjetiva (el narrador protagonista ve en unas fotografías cosas que su mujer no ve). También aquí el autor aparece como personaje, pero como en el caso de Puig y el de Sabato el humor está ausente de los recursos narrativos y expresivos.

De manera muy general, puesto que no nos vamos a detener en estos textos, se distingue una variación en la forma de presentar el tema del fin del mundo, variación que se produce en la Argentina a partir de la década de los setenta, y que es factible caracterizar como el cambio de dominante que se efectúa entre las ficciones todavía modernistas y las ficciones posmodernas. Un cambio de dominante que Brian McHale caracteriza como epistemológico para los primeros y ontológico para los últimos (McHale 2007: 9-10) y que en

⁴ Ver al respecto “Los finales”, p. 61, e “Hibridación de géneros y proyección posapocalíptica en *Pubis Angelical*”, p. 219, en Mariano García, *Degeneraciones textuales*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

nuestro caso podría ajustarse remplazando lo ontológico por lo fenomenológico.

3. “LA NUBE DE ROSS”

La subjetivización del tópico comentada más arriba es empero paulatina, y las ficciones en las que nos detendremos, en los inicios de la segunda mitad del siglo xx, no plantean el tema en términos exclusivamente particulares.

El cuento de Wilcock, que abre nuestro listado, ofrece una estructura en la que el caso particular, un tal profesor Cusati, constituye el marco de la narración: al principio el profesor, mutilado por la lepra, se arrastra en un paisaje desolado cubierto por el polvo, ansioso por ver pasar a algún caminante. A continuación todo lo relativo al profesor queda en suspenso y se introduce la historia de la nube de Ross, que constituye el núcleo del cuento, para finalmente volver con el profesor, protagonista de un truculento final.

Ahora bien, la historia de la nube en sí es un relato que apenas si destaca a un personaje: el joven astrónomo Ross, que descubre la nube y que terminará suicidándose. El resto se da en términos generales: “La Nube se había vuelto la esperanza del *mundo*, y amenazaba con transformarse en su religión” (Wilcock 1974: 238); “Nunca antes *la humanidad* se había sentido tan decepcionada” (Wilcock 1974: 239); “el cataclismo ausente había puesto cruelmente al descubierto la opacidad de *todas las vidas*. De golpe, *todos* habían visto desplegarse frente a sus ojos [...] la inutilidad de sus propias vidas” (Wilcock 1974: 240); “*la vida en las ciudades* se hacía cada vez más difícil” (Wilcock 1974: 242); “*Poblaciones enteras* cruzaban las fronteras [...]. *Muchos* morían en las calles” (Wilcock 1974: 243, subrayados míos).

Tal vez esta insistencia en las generalidades del fin del mundo provenga del posible inspirador de este cuento: la novela fantástica *The Purple Cloud* (1901) del escritor inglés Matthew Phipps Shiel, que Wilcock había traducido al italiano (Montequin en Wilcock 1974: 259) y que dentro de las novelas de fantasía científica es lo que se considera una *last man novel*, aunque el “último hombre” nunca resulta estar del todo solo. Este tipo de novelas suele apartarse del imaginario apocalíptico alegórico-religioso, al que remplace con un encadenamiento diegético a partir de alguna clase de hipotético cataclismo natural o espacial. En el caso del texto de Wilcock, el planeta Tierra entra en una nube que altera levemente la atmósfera y produce una enfermedad en los vegetales que los deshace en un líquido hediondo que a su vez contamina las aguas. Cuando el planeta sale de la nube, la mayor parte de los vegetales, animales y humanos han muerto.

Si bien, como dijimos, no parece haber lugar para lo alegórico dada la índole “científica” del relato, sí lo hay para algunas ironías, características del humor corrosivo de este autor. Así, cuando todavía la novedad de la Nube es asumida por los humanos como un excitante cambio en el discurrir cotidiano, el narrador comenta: “En medio de la alegría delirante provocada por la nube, una joven república había abolido sus fronteras, y en Sudáfrica una mujer blanca se había casado con un negro” (Wilcock 1974: 239). Con su habitual talante misantrópico, Wilcock prodiga trazos de estupidez irresistible en las distintas reacciones de la humanidad frente a la amenaza de la nube. Incluso nuestro planeta es para el narrador “insensible y estúpido” (Wilcock 1974: 244) y, después de la catástrofe, el “caso particular” del profesor Cusati, que ha enterrado a toda su familia y espera ansioso que pase algún caminante por la puerta de su casa, no resulta demasiado edificante: en realidad el profesor no anhela compañía humana, sino que ha construido trampas en el camino y espera que algún incauto caiga en ella para poder matarlo y comerlo, cosa que en efecto ocurre en el desenlace. De este modo, entre la primera parte, en que se presenta al profesor solitario de modo tal que produzca compasión en el lector (se mencionan las tumbas de su mujer y de sus dos hijitos, él mismo está reducido en sus movimientos por la lepra que padece, etc.) y la segunda, en que se revela la ferocidad instintiva del ser humano sometido a condiciones extremas (y, para más datos, en un profesor, alguien a quien suponemos cultivado, contenido en sus reacciones, un “modelo de lo humano”) se produce un efecto de eficaz ironía que recae directamente sobre las presunciones humanitarias del lector e indirectamente sobre la tradición genérica en la que se ubica este relato.

4. EL BANQUETE DE SEVERO ARCÁNGELO

Como en la *Commedia* dantesca que tanta influencia tiene en su primera novela *Adán Buenosayres*, *El banquete de Severo Arcángelo* debería poder leerse en los cuatro niveles que Dante explica en su carta al Can Grande, o al menos como una estructura figural, es decir, esa forma más compleja de lo alegórico que desarrollarían las interpretaciones tipológicas de los Padres de la Iglesia a partir de Tertuliano y que Erich Auerbach, él mismo impregnado del sentimiento de finitud propio de la concepción occidental de la temporalidad, resume convenientemente en su ensayo *Figura*: la interpretación espiritual de un hecho concreto, de origen histórico, como anuncio de otro hecho igualmente verdadero e histórico (Auerbach 1998: 69). De este modo, *El banquete de Severo Arcángelo* ya desde el comienzo

inscribe cronológicamente la narración (“Hoy, el 14 de abril de 1963” – Marechal 1965: 28) y pone en primer plano su coyuntura política.

En distintos momentos del *Apocalipsis* las extrañas imágenes del texto le son explicadas a Juan, al principio por el “Señor” (1: 20), cerca del final por un ángel (17: 7) y funcionan como clave alegórica al “misterio” que representan las otras extravagantes figuras, ya sea monstruos híbridos compuestos por diversos elementos –como la “bestia” con cuerpo de leopardo, boca de león y pies de oso (13: 2); o las langostas con cara de hombre, cabellos de mujer, dientes de león y cola de escorpión (9: 8-9)– o bien sellos, trompetas y copas. El sistema alegórico no anula la lectura figural que estudia Auerbach: por ejemplo la “gran ramera” es Babilonia, una ciudad real, históricamente existente, y así sucesivamente. El narrador marechaliano, al igual que Dios o alguno de sus ángeles en el *Apocalipsis* de Juan, también ofrece “claves de lectura” de ciertas imágenes alegóricas. Por otra parte, asegura sufrir “el pavor del símbolo” (Marechal 1965: 125), lo que permite entender que nos movemos entonces en un sistema más acotado como el de la alegoría.

La voluntad explicativa/pedagógica de Marechal se pone de manifiesto de manera muy clara cuando considera que debe aclarar los “niveles” del banquete: “se había intentado [...] la introducción de un coro griego en el cual, según averigüé más tarde, se presentarían la Última Cena de Cristo, el Banquete platónico y el Ágape de Trimalción” (Marechal 1965: 139). A esto hay que sumar que todo está lo bastante repetido como para que no quede nada librado al arbitrio del lector y la posible multiplicidad simbólica se afine en univocidad alegórica. Como en las explicaciones que se incluyen en el *Apocalipsis* de Juan, las aclaraciones implican la voluntad y acaso la convicción de llegar a un público vasto sin tener que renunciar al poder de las imágenes. Por otra parte, la constante intervención del narrador en la diégesis, que interrumpe así la ilusión ficcional, es lo que se conoce como parábasis, figura que Friedrich Schlegel asocia a la ironía, a la que define como *eine permanente Parekbase* (De Man 1971: 218).

En Marechal es asimismo constante la presencia platónica. Hay que tener presente que el *Fedón* es una de las principales fuentes del neoplatonismo esotérico y que sus imágenes de la “vida de las almas después de la muerte” influyen directamente en la topografía dantesca. También cabe pensar en Porfirio, editor y biógrafo de Plotino, como probable influencia neoplatónica en Marechal, sobre todo con su *Comentario a la cueva de las ninfas en la Odisea*, interpretación alegórica de un pasaje del poema homérico. La novela

de Marechal contiene así la mezcla, habitual en él, de elementos neoplatónicos, herméticos⁵, católicos y metafísicos junto con alegorías políticas (reinstaurar el peronismo) y teológicas (la redención histórica del pueblo argentino) y maneja diversas imágenes escatológicas según la técnica apocalíptica de la *recapitulatio* –enlace de imágenes– que se adapta bien a la tendencia alegorizante que encontramos en este autor. Aunque Ireneo utiliza el término *recapitulatio* en distintos contextos, se lo reconoce como el instaurador de la tradición recapitulatoria en la exégesis del *Apocalipsis*. Según esta teoría, el *Apocalipsis* no es estrictamente un relato consecutivo de una secuencia de hechos, sino una descripción que repite los mismos hechos de diferentes formas, como los siete sellos, las siete trompetas, las siete copas. Esta teoría no carece de detractores⁶.

Dejando de lado la ironía que necesariamente sale a relucir en y por las intervenciones del narrador, el elemento cómico que desfila por sus páginas se concentra en las figuras apocalípticas de Gog y Magog, aquí transfigurados en un par de *clowns*, “anacrónicos malevos de sainete” (Marechal 1965: 269), irrisorios Quijote y Sancho que pretenden boicotear el banquete y que adoran al Gran Macaco, una parodia de Dios. Desde su primera aparición en el texto van asociados a lo irónico: “Eran dos hombres cuyos rostros de fuerte máscara, trajes excéntricos y *expresión irónica* me pareció haber encontrado alguna vez” (Marechal 1965: 90; cursiva mía). Es importante aclarar que Marechal no hace un uso estricto, sino más bien sinonímico y general de términos como *ironía*, *farsa*, *sainete*, *absurdo*, aunque como se ve en la cita que sigue, los distingue enfáticamente de la parodia. El narrador y protagonista Lisandro Farías afirma detestar la parodia: “mi natural honradez abominó siempre de toda mistificación o caricatura de la verdad” (Marechal 1965: 269), pero como le dice el profesor de filosofía Bermúdez al protagonista y álgter ego del autor, su “vocación por la farsa es tremenda” (Marechal 1965: 56). La seriedad de un tema como el juicio final, como admite Lisandro Farías, “incita de pronto a una liberación por lo absurdo” y no queda claro si lo que trama Severo Arcángelo con su banquete “es una farsa o un cataclismo” (Marechal 1965: 57), de modo que el humor, explícitamente

⁵ Sobre los aspectos herméticos e iniciáticos, ver Mariano García, “Claves del andrógino alquímico en torno a la Rapsodia V de *Megafón o la guerra* de Leopoldo Marechal” en *Rilce* 21.1 (2005), pp. 23-33.

⁶ Para una discusión amplia y al día, ver Marko Jauhiainen “Recapitulation and Chronological Progression in John’s Apocalypse: Towards a New Perspective”, *New Testament Studies* 49, Cambridge University Press, 2003, pp. 543-559 y también el estudio de referencia de John M. Court, *Myth and History in the Book of Revelation*, London: SPCK, 1979, pp. 5-6 y 46-8.

asumido en su vertiente farsesca, pretende sobrevolar y aligerar la densidad alegórica en los distintos personajes y niveles de significación, aunque hay que admitir que la risa aquí es una risa intelectual, reducida, y que el efecto repentino y espontáneo que debe producir el humor se ve trabado por la acumulación de demasiadas capas de sentido. Podría decirse que aquí lo alegórico ahoga lo irónico y triunfa sobre él.

5. “EL GRAN SERAFÍN”

Es difícil, aunque no improbable, suponer que algún elemento de los textos comentados hasta ahora haya podido influir en Bioy Casares a la hora de crear el suyo, si bien Bioy ya tenía por lo menos el argumento de su cuento en 1964, según se lo comenta a Borges (Bioy Casares 2006: 1002). Más allá de la cercanía temporal y de su amistad, el cuento de Wilcock fue producido para un programa de la RAI y publicado en italiano. En cuanto a Marechal, su peronismo lo convertía ipso facto en escritor ilegible y ridículo, como lo demuestra la entrada del 26 de octubre de 1959 de su diario personal: “[Marechal] No vale nada. *He’s a barren rascal*”, opinión negativa que comparte unánimemente con Borges en diversas ocasiones (Bioy Casares 2006: 581).

Sin embargo, el cuento de Bioy Casares aparece también inscrito en la tradición simbólica de la escatología judeocristiana ya desde su título, que para el lector desprevenido solo remite a una categoría de ángeles pero cuya etimología aparece asociada al fuego y a lo ardiente (y también a las serpientes). Asimismo la palabra *serafín* rima con *fin* y se puede descomponer en *será fin*, posibilidad con la que juega el autor al hacer que su protagonista recuerde unos versos (“perecen las flores de todo jardín”/“amigos ya veo acercarse la fin”) pero no a su autor sino hasta el final, cuando solo aclara que son de “un tocayo” (Bioy Casares 1972: 275). El poema resulta ser la estructura originaria del relato. Es una de las cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino recopilada en el *Cancionero* de Baena:

Amigos ya veo acercarse la fyn
 Segunt las señales se van demostrando:
 Los muy fuertes muros se van derribando
 Perescen las flores de todo jardín
 Verdat me paresce que dixo Merlin
 En unas figuras que puso enricadas,
 Que por cruel fuego serian soterradas
 Las alas e plumas del grant serafin (Baena 1993: 124).

También el nombre de la hija de Madame Medor, Blancheta, está tomado de esta composición. En cuanto al gran serafín, se trata de Lucifer, que por un boquete abierto en la superficie ha salido de las entrañas de la tierra a donde estaba confinado desde su caída.

El protagonista, Alfonso Álvarez, profesor de historia en un liceo, acepta el consejo de tomarse vacaciones en un ignoto balneario de la costa de Buenos Aires llamado San Jorge del Mar. La hostería *El bucanero inglés*, a cargo de la temperamental Madame Medor, se revela llena de huéspedes no menos pintorescos que la patrona, su hija y su sirvienta alemana Hilda. No obstante, el clima de sainete que prevalece en la hostería, en gran medida favorecido por la figura de Medor, se ve contrapuesto a crecientes e inquietantes signos: el agua sulfurosa y caliente que remplaza al agua potable; el permanente olor a azufre que emerge de un pozo que se ha abierto solo cerca de la playa; el descubrimiento en dicho pozo de unas enormes alas de plumaje negro y, cuando ya se ha reconocido que se trata del fin del mundo, el mar quieto y estancado, el cielo color violeta, la infinita perspectiva de la playa llena de peces y cetáceos muertos en la arena, bandadas de aves descontroladas, migraciones humanas hacia zonas mediterráneas...

Como volverá a ocurrir en otras ficciones suyas, el maduro Álvarez huye de los avances de la joven y dulce Hilda, y a la vez hacia el final, en un arranque de heroísmo (otra obsesión bioycasariana) parte a desbaratar el plan de unos muchachones que quieren robar un costoso anillo de esmeraldas a Blancheta, la hija de la patrona del hostel. Siguiendo un patrón que se repetirá dos años después en otra ficción de atmósfera sutilmente escatológica, *Diario de la guerra del cerdo*, las mujeres jóvenes son sumisas y se muestran atraídas por hombres maduros, en tanto que los varones jóvenes son poco confiables, o sospechosos de comunismo, “afeminamiento” y demás ingratas modernizaciones según el punto de vista protagónico. El narrador usa el eufemismo “afeminado” para aludir a Terranova, el falso pretendiente de Blancheta, de cuyo “breve taparrabos colorado emergían piernas tan desprovistas de vello como las de una mujer” (Bioy Casares 1972: 251) y al que según Hilda sólo le interesa robarle el anillo a Blancheta para huir con el único joven varón de la hostería, Martín Campolongo. Vale notar cómo también ambos personajes aparecen asociados por la significación espacial de sus apellidos.

El tópico del fin del mundo se despliega en este relato como telón de fondo más que como verdadero tema, para sugerir que en un contexto semejante “nada importa nada” (Bioy Casares 1972: 267 y 275) y que una acción heroica ajena a la rutina de un personaje tan adocenado como el profesor de historia se ve así favorecida de manera un tanto atropellada.

Como quedó demostrado con el uso que hace Bioy Casares de la “parábola dualista” (la división cuerpo-alma que estructura muchas de sus ficciones),⁷ en este caso también se puede suponer que se vale de un tema en el que no cree pero por el que apuesta en virtud de sus posibilidades narrativas. Resulta significativo que la dificultad de creer en el fin del mundo aparezca tematizada ampliamente en “El gran serafín” hacia el final del relato: “Aquí nadie toma en serio el fin del mundo” (Bioy Casares 1972: 266) protesta Álvarez, y más tarde dice el padre Bellod “es una cosa en la que nadie íntimamente cree” (Bioy Casares 1972: 268). De hecho, la tensión narrativa se produce entre la mayoría de los personajes, que pretende ignorar las señales y hacer una “vida normal”, y Álvarez que “no transige” con esa simulación que encuentra “grotesca”.

La obra de Bioy Casares ofrece atisbos de fin del mundo en cuentos tempranos como “De los reyes futuros” o en la atmósfera pesadillesca de otros cuentos y novelas como “Planes para una fuga al Carmelo” y *Diario de la guerra del cerdo*, que promueven a un grado general, emblemático, un apocalipsis personal (la vejez), si bien en ninguno de estos textos mencionados al pasar se detecta un uso distintivo de las imágenes escatológicas occidentales como sí lo hace en “El gran serafín”. La entrada en la vejez se presenta siempre en Bioy Casares como el comienzo de un apocalipsis personal ya que “para cada cual la muerte siempre fue el fin del mundo” (Bioy Casares 1972: 269), pero en “El gran serafín” coincide este apocalipsis personal con el fin del mundo para todos.⁸

El cuento presenta una primera parte todavía deudora de las imágenes de la cantiga-misterio (el azufre, las alas negras) y sólo en su segunda parte acude al imaginario apocalíptico neotestamentario. En el *Apocalipsis* de Juan es sin duda de suma importancia la presencia del mar: “[...] cuatro ángeles [...] estaban sobre los cuatro ángulos de la tierra, deteniendo los cuatro vientos de la tierra, para que no soplar viento sobre la tierra, ni sobre la mar, ni sobre ningún árbol” (7: 1); “Y el segundo ángel tocó la trompeta, y como un grande monte ardiendo con fuego fue lanzado en la mar; y la tercera parte de la mar se tornó en sangre. Y murió la tercera parte de las criaturas que estaban en la mar, las cuales tenían vida; y la tercera parte de los navíos pereció” (8: 8-9); “Y el nombre de la estrella se dice Ajenjo [Αψινθος] y la tercera parte de las aguas fue vuelta en ajeno: y muchos hombres murieron

⁷ “Sobre la parábola dualista en la obra de Adolfo Bioy Casares”, presentado en el XXXIX Congreso del IILI celebrado en Cádiz (3/6 de julio 2012). Actas en preparación.

⁸ Cuando Álvarez atisba su figura en un espejo comenta: “El acabose” (Bioy Casares 1972: 260).

por las aguas, que fueron hechas amargas” (8: 11); “Y yo me paré sobre la arena del mar, y vi una bestia subir del mar [...]” (13: 1).

La ubicación costera elegida para la acción del relato favorece la presencia de signos apocalípticos asociados a las aguas, y de hecho la idea de lo apocalíptico está estrecha, si no exclusivamente vinculada al agua en este relato. Tan pronto como llega, el profesor quiere refrescarse y nota que el agua del grifo sale caliente. “Ahora toda el agua se volvió caliente” (Bioy Casares 1972: 248) le aclara la sirvienta. En su primera excursión a la playa nota que “el extraño olor marino aumentaba” (Bioy Casares 1972: 249). En el almuerzo la patrona debe explicar a quienes quieren beber agua que “Ahora sale termal [...]. Es un algo fuerte, hay que acostumbrarse, rica en sales sulfurosas, a mí me gusta” (Bioy Casares 1972: 250) a lo que un comensal murmura para sí que más que termal la encuentra podrida. Para la tarde, la patrona ha organizado una caminata por la playa para ver los “chorros de agua, legítimos géiseres” (Bioy Casares 1972: 250) que brotan del pozo abierto en la arena. Álvarez nota al salir por la tarde que “la brisa marina traía olor a podredumbre” (Bioy Casares 1972: 253). En la cena, Álvarez comenta que durante su siesta en la playa sintió miedo, como si presintiera “un ataque o algo más temible” (Bioy Casares 1972: 258). Al día siguiente, desde un acantilado y soportando a duras penas el mal olor...

En la superficie del agua divisó grumos y espuma; luego, con sobresalto, vio que los grumos y la espuma estaban quietos, que el mar estaba quieto y por último reparó en la circunstancia que por su misma extrañeza era más evidente: el ruido del mar había cesado (Bioy Casares 1972: 261).

En un sueño en el que Neptuno surge de las aguas, el dios le confirma que se trata del fin del mundo (Bioy Casares 1972: 262) y al despertar, en la playa, encuentra la bahía colmada de peces enfermos o muertos y el aire lleno de cuervos, ave que en condiciones normales solo se distribuye en el hemisferio norte.

Como puede verse, en la creación del fin del mundo Bioy Casares hace confluír un par de elementos del hipotexto que articula en secreto o como “figuras entricadas” para la primera parte del relato. Como un sistema alegórico, en la segunda parte del relato aparecen los tres datos (los dos versos y la información de que son de un tocayo) para el desciframiento de la adivinanza literaria. Si bien es a partir de esta escena con Neptuno cuando se reconoce explícitamente el fin del mundo, la aparición de un dios pagano como Neptuno queda algo fuera de contexto, aunque está en el origen del relato, según explica el propio Bioy en sus *Memorias*:

La historia de “El gran serafín” parte de imaginaciones mías en una mañana de sol implacable, junto a los bajos acantilados de la playa de Santa Clara. Imaginé que grandes cetáceos quedaban muertos en la playa, mientras el mar se retiraba y dejaba a la vista un fondo pantanoso con irisados globos de agua y aire. [...] Porque la imagen de los cetáceos muertos y del mar en retirada era sórdida, la compensé con Neptuno que salía de las aguas y presidía unas carreras por la playa (Bioy Casares 1994: 178).

Luego los principales elementos atmosféricos están tomados del imaginario apocalíptico de Juan: el viento que cesa, el mar que se detiene, los peces que mueren, etc.

Si bien la ironía es un rasgo muy característico del estilo de Bioy Casares en casi toda su escritura, aquí no solo recorre el texto a través de las reacciones de los personajes, sino que es explícitamente mencionada: “la enfática exhortación a mirar sugería, para las palabras *casi nada*, intención irónica” (Bioy Casares 1972: 254): “[...] No hay que perder la compostura [dice Lynch, uno de los clientes de la hostería]/ —¿Compostura? La palabra resulta irónica, mi amigo” (Bioy Casares 1972: 264) le contesta Álvarez. Más irónico aún, y envolviendo ello todo el texto, resulta que un escritor ateo como Bioy Casares elija precisamente elementos e imágenes de un apocalipsis religioso cuando hubiera podido apelar a una fantasía científica a la manera de Wilcock. La presencia de una imagen tan ingenua como las alas y plumas negras (tomada de la cantiga de Villasandino) se carga así de una ironía particular.

De la mano de la ironía, una vez más, y de manera algo sorprendente, también aparece mencionada la alegoría. Por ejemplo, cuando se pregunta el origen del nombre de la hostería:

—El bucanero inglés fue un tal Dobson —explicó la señora— que a fines del siglo XVIII llegó a estas playas, con una cotorra llamada Fantasía, posada en el hombro. Se enamoró de la hija del cacique...

—Y adiós cotorra —declaró Lynch—. El cuentito parece una alegoría moral y también un emblema copiado de un libro de emblemas (Bioy Casares 1972: 250).

Es una declaración bastante enfática que alerta al lector apenas comenzado el cuento: ¿hay que entender que también el “cuentito” que leemos es una alegoría moral y un emblema? Si, como Paul de Man analizando a Yeats, debemos entender por emblema que “las imágenes han abandonado toda pretensión de ser objetos naturales y se han convertido en otra cosa. Están sacadas de la tradición literaria y reciben su significado de asociaciones tradicionales o personales, pero no naturales, del mismo modo

en que los colores de una bandera nacional no están determinados por analogía con la naturaleza. [...] Un emblema [tiene] su significado no por derecho natural sino por derecho tradicional [que en Yeats] es sinónimo de divino” (De Man 1984: 165), nos encontramos en el terreno indicado⁹ y confirmamos que el propio cuento no nos ofrece entonces una pista falsa. Tampoco parece falsa la pista de la alegoría moral si nos atenemos a la interpretación que hace el mismo Bioy de su cuento en una cita algo extensa pero importante:

Sobre el fin del mundo me hablaba un angloporteño, del club de Belgrano. Después de nuestros partidos de tenis, me confesaba que por una suerte de pura crueldad consiguió el puesto de verdugo de los animales en un frigorífico: llegaban a donde él estaba con un gran martillo de fierro, e iba matándolos de un martillazo en la cabeza. El angloporteño, un muchachote pecos y pelirrojo, muy grande, pasó de esa orgía de crueldad a la mansedumbre por un sueño que tuvo, que le reveló la proximidad del fin del mundo. A pesar de que esto era su preocupación constante, no podía imaginarlo. Por lo menos, no podía imaginar su propia desaparición y se veía a sí mismo como un futuro sobreviviente que iba a contar el fin del mundo a otros sobrevivientes. En mi cuento [“El gran serafín”], una de las pocas personas que lo admite, quizá la única, resuelve a último momento exponerse a la furia de matones para salvar a una chica boba de una desilusión, que por cierto iba a ser fugaz. Me pareció bien que el cuento, y desde luego también el mundo, concluyeran con un homenaje a la compasión, desesperado y gratuito (Bioy Casares 1994: 179).

También aquí, guiados por la interpretación del autor, podemos aceptar que el final del cuento suspende el humor irónico para dar paso a la imagen moral de la “compasión hasta las últimas consecuencias”, una conclusión que nos ubica en las antípodas del cuento de Wilcock.

6. CONCLUSIÓN

Entre otras alusiones menos directas que la del emblema y la alegoría moral, en el cuento de Bioy se menciona a J. W. Dunne, autor de un libro cuya fascinación compartía con Borges y con Silvina Ocampo: fue en la sobrecubierta y en las páginas en blanco de un ejemplar de *An Experiment with Time* donde los tres amigos anotaron la delirante lista de las cosas que hay que evitar en literatura (Bioy Casares 1994: 81-4) y que constituye uno de

⁹ El emblema más evidente del cuento son las enormes alas de plumas negras, imposibles de atribuir a un ser natural y además connotadas por un hipotexto literario (Bioy Casares 1972: 154).

los orígenes de Pierre Menard. Más tarde, junto con Borges, Bioy elaboraría el *Libro del cielo y el infierno* (1960), antología muy útil como mapa de lecturas sobre lo ultraterreno en ambos autores. En cuanto a Dunne, Borges le dedicó un ensayo¹⁰ donde expone su particular teoría del tiempo, en la que confluyen pasado, presente y futuro. Según Dunne, la contemplación simultánea de estos tres planos temporales se ve corroborada por nuestros sueños, puesto que:

soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró anteanoche... (Borges 1974: 648-9).

No debería sorprendernos que las abigarradas composiciones de esos sueños que describe Borges se parezcan tanto a la de las alegorías apocalípticas o dantescas. Esto además nos permite comprender mejor que "en el mundo de la alegoría, el tiempo es la categoría constitutiva originaria" (De Man 1971: 207) y que por tal motivo la alegoría prevalezca, en general, en un género asociado al tiempo como el apocalíptico.

A través de este repaso por unas pocas ficciones de autores argentinos en la década de los sesenta esperamos haber demostrado que al menos en la literatura argentina el humor no parece ajeno al desarrollo del tema del fin del mundo. En Wilcock prevalece el modo irónico y es el texto más alejado de lo alegórico y por consiguiente, de la tradición apocalíptica. En Marechal, la densa presencia de lo alegórico, estrechamente vinculada con elementos bíblicos pero también neopláticos, termina por ahogar la ironía. Por último, en Bioy Casares aparecen equilibrados el modo irónico (característico por otra parte de su estilo en general) y el alegórico, así como también la discreta presencia de imágenes vinculadas al *Apocalipsis* de Juan. La misma estructura del relato, que incita al lector a descubrir su clave literaria (la cantiga de Villasandino), es un procedimiento alegórico. Esta concepción sumamente literaria y mediatizada de su reflexión sobre el fin del mundo no hace más que confirmar la voluntad irónica, pero no sarcástica, con la que Bioy Casares encaró las dificultades del tema.

¹⁰ "El tiempo y J. W. Dunne", recogido en *Otras inquisiciones*. También escribió una reseña sobre *The New Immortality* del mismo autor para la revista *El Hogar* el 18 de noviembre de 1938.

OBRAS CITADAS

- Aira, César (1992). *Embalse*. Buenos Aires: Emecé.
- . (1994). *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé.
- Auerbach, Erich (1998). *Figura*. Madrid: Trotta. [1967].
- Baena, Juan Alfonso de (1993). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. Madrid: Visor.
- Bioy Casares, Adolfo (1972). *Historias fantásticas*. Buenos Aires: Emecé. [2005].
- . (1994). *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*. Barcelona: Tusquets.
- . (2006). *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Destino.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- . (1986). *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets. [1990].
- Court, John M. (1979). *Myth and History in the Book of Revelation*. London: SPCK, 1979.
- De Man, Paul (1971). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd edition, revised. Minneapolis: University of Minnesota Press. [1983].
- . (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, Jacques (1983). *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Traducción de Ana María Palos. Madrid: Siglo XXI. [1994].
- García, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2005). "Claves del andrógino alquímico en torno a la Rapsodia V de *Megafón o la Guerra*", en *Rilce: revista de filología hispánica*, Servicio de publicaciones Universidad de Navarra. Pamplona, n° 21.1: 23-33.
- Jauhiainen, Marko (2003). "Recapitulation and Chronological Progression in John's Apocalypse: Towards a New Perspective", *New Testament Studies* 49, Cambridge University Press: 543-559.
- Marechal, Leopoldo (1965). *El banquete de Severo Arcángelo*, en *Obras completas IV*. Buenos Aires: Perfil libros. [1998].
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

Montequín, Ernesto (1996). Edición y notas a *El caos*, de J.R Wilcock. Buenos Aires: Sudamericana.

Novum Testamentum Graece (1927). Edición de D. Eberhard Nestle. Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt.

Puig, Manuel (1979). *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral. [1982].

Santa Biblia (1921). Versión de Cipriano de Valera. Nueva York: Sociedad Bíblica Americana.

Wilcock, J.R. (1974). *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana. [1999].