

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA INMORTALIDAD EN LA POÉTICA DE ADOLFO BIOY CASARES

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO (A) EN LETRAS

(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

PERLA HOLGUÍN PÉREZ

(Becaria CEP-UNAM)

ASESOR:

DR. VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA - FES ACATLÁN

Año 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, hermanos y sobrinos, mi familia, porque no conozco otra mejor manera de llamar a quienes han estado siempre cerca de mí, incluso en la distancia.

Agradecimientos

Un especial agradecimiento al Doctor Víctor Manuel Granados Garnica, mi asesor de tesis en la Universidad Nacional Autónoma de México, y de manera profunda a la Doctora Judith Podlubne, mi asesora en la Universidad Nacional de Rosario, sin la guía y consejos de los dos esta tesis no hubiera resultado tan satisfactoria.

Agradezco también a mis profesores y sinodales de ambas universidades por los conocimientos compartidos, y a mi amigo y profesor Joel Grijalva por su apoyo constante.

No puedo terminar estos agradecimientos sin mencionar a mis compañeros de la maestría con quienes compartí todo este proceso y entre quienes encontré amigos para la vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: Apropiación de un género	
CAPÍTULO I	
Cosmopolitismo o un artilugio de Borges-Bioy para reelaborar una poética de la narrativa en Argentina (antecedentes)	7
CAPÍTULO II	
Adolfo Bioy Casares: Construcción de una poética del tema	26
SEGUNDA PARTE: Construcción de la inmortalidad	
CAPÍTULO III	
<i>La invención de Morel</i> : Dos propuestas para ser inmortal (preservar el alma y la conciencia)	43
CAPÍTULO IV	
Envejecer, una batalla contra la muerte en tres relatos de <i>Historias desafortadas</i>	67
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	96

INTRODUCCIÓN

Un escritor antes que nada es un lector, y como tal probablemente resulte ser uno de los más sagaces, puesto que se relaciona con la obra literaria en un nivel distinto al del lector común. El escritor crea un vínculo profundo con la literatura en la medida en que la entiende no sólo como una forma de entretenimiento, sino también como un artefacto literario, es decir, como un mecanismo en el que cada una de las partes cumplen una función mayor: la literatura. Para Adolfo Bioy Casares significa la posibilidad para representar de manera honda una visión de la vida y la muerte, al tiempo que simboliza en sus tramas deseos y obsesiones personales.

Bioy Casares utiliza la noción de artefacto literario para referirse a la literatura, tanto como a la construcción de su propia obra, en la que debe existir una estructura inteligente que muestre un mecanismo de pensamiento. Sumado a esto, reconoce en la literatura –en su primera etapa de producción narrativa– un artefacto propicio para el desarrollo de temas fantásticos. Por ello la crítica ha empleado los términos de artefacto literario, mecanismo y artilugio como sinónimos en el estudio de su obra. Entre los críticos más destacados del género fantástico se encuentra Rosemary Jackson, quien en su libro *Fantasy. The Literature of Subversion*, se refiere al discurso utilizado en este género como artefacto verbal. En mi caso particular emplearé las tres denominaciones como sinónimos atendiendo al significado que Bioy Casares le otorga.

Siguiendo con las posibilidades que Bioy Casares ve en la literatura, como una forma de representación de la vida y la muerte, se puede decir que la recurrencia temática en la obra

bioycasereana obedece a motivos personales; pero también se puede observar que responde, en gran medida, al reconocimiento que hace el autor, junto a Jorge Luis Borges, de un gran vacío existente en la literatura argentina de los años 40, principalmente la falta de autores que muestren un ferviente interés por contar tramas inteligentes, y en respuesta a los postulados de José Ortega y Gasset sobre la novela psicológica, subgénero privilegiado en la época. En este contexto Adolfo Bioy Casares exhibe en su literatura la apropiación de géneros y temas de la tradición literaria, así como su renovación. A partir de estas ideas y del lugar que ocupan ambos autores en la revista *Sur*, planteo la necesidad de revisar los antecedentes de la obra de Bioy Casares, así como la forma en que el autor construye su propia poética inserta en el género fantástico.

De esta manera, la tesis *La inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares* se sitúa como un estudio de uno de los temas más recurrentes de su obra: la inmortalidad. Por lo que en este trabajo propongo la existencia de una poética, en la obra de Adolfo Bioy Casares, construida desde el desarrollo del tema de la inmortalidad. Éste tendrá un lugar tan privilegiado que aparecerá a lo largo de cuarenta años en su obra narrativa; novelas y cuentos que pueden considerarse como parte de su corpus fundamental. Aunado a lo anterior, se puede notar que dicho tema no es ajeno al contexto social, cultural y literario del autor argentino, ni de los intereses que éste persigue en la literatura.

Para los fines de este estudio, en donde el contexto cobra suma relevancia y tratándose de un autor que no es de nacionalidad mexicana, fue necesario realizar gran parte de la investigación en la ciudad de Rosario y en Buenos Aires, con el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Nacional de Rosario (BECA CEP-UNAM) y, particularmente, de la Doctora Judith Podlubne, especialista en la revista *Sur*, así como en el grupo homónimo, y en su papel durante la Argentina peronista. En este sentido, se trató que la

bibliografía crítica sobre la revista y sobre la obra de Bioy Casares fuera de primera mano y estuviera actualizada. Lo que permitió que la investigación rindiera frutos satisfactorios, contando con el reconocimiento de la Doctora Judith Podlubne y del asesor de tesis de la UNAM, el Doctor Víctor Manuel Granados Garnica. Además, aprovechando la estadía en Buenos Aires, me fue posible visitar el lugar de encuentro del grupo Sur, así como sede de múltiples reuniones de intelectuales y artistas de la época, nacionales y extranjeros: Villa Ocampo. Se trata de la casa principal que habitó Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur*, hasta su muerte.

Habiendo señalado lo anterior, *La inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares* se divide en dos partes tituladas: 1. “Apropiación de un género” y 2. “Construcción de la inmortalidad”. Cada una consta de dos capítulos. La primera parte, principalmente teórica, tiene como finalidad sentar las bases histórico-teóricas, en el contexto argentino, de los géneros literarios a los que se adhirió el escritor Adolfo Bioy Casares: el fantástico y el policial; así como describir de qué manera se apropió de estos géneros para conformar y desarrollar su propia poética. En la segunda parte, analizo los elementos de esta apropiación en una selección de su obra; particularmente estudio el tema de la inmortalidad, que conforma lo que yo llamo su poética del tema.

En el primer capítulo, “Cosmopolitismo o un artilugio de Borges-Bioy para reelaborar una poética narrativa en Argentina (antecedentes)”, sintetizo algunos acontecimientos sociales y culturales de Argentina de las décadas que van de 1930 a 1960. En éste abordo el nacimiento de la revista *Sur* y, por lo tanto, del grupo homónimo, quiénes fueron sus miembros y cuáles fueron los ideales que perseguía la revista; además de la significación que tuvo ésta como un movimiento literario y cultural sin barreras geográficas. En este contexto describo el funcionamiento del proyecto literario simultáneo a *Sur*, emprendido por Jorge Luis Borges y

Adolfo Bioy Casares, en el que asimilan y renuevan los géneros policial y fantástico. Aunado a esto, describo algunos de los elementos propios de cada uno de los géneros que son de interés particular para los autores.

En el segundo capítulo, “Adolfo Bioy Casares: Construcción de una poética del tema”, se retoman los géneros que se analizaron en el capítulo anterior, para demostrar cómo se conformó la poética personal del escritor incorporando elementos de ambos géneros. De esta manera, se exponen los componentes que Bioy Casares desarrolla a lo largo de toda su producción literaria, como sus temas, entre los cuales se destacan los metafísicos, de los que se desprende la inmortalidad, así como las preocupaciones personales que lo motivan a escribir sobre ellos. Además, se observa la evolución de estos elementos, de manera que se considera la existencia de dos etapas en su narrativa, en las décadas de 1940 y de 1950.

En la segunda parte, “Construcción de la inmortalidad”, se encuentran los dos capítulos de análisis del corpus seleccionado –*La invención de Morel*, “Planes para una fuga al Carmelo”, “Historia desaforada” y “El relojero de Fausto”–. En el primer capítulo, “*La invención de Morel*: Dos propuestas para ser inmortal (preservar el alma y la conciencia)”, se examinan los elementos que propician la idea de inmortalidad dentro de la novela y cómo esta idea resulta en dos conceptos diferentes de inmortalidad. Además, se observa la complejidad del concepto de inmortalidad que expone Bioy Casares a partir de la visión de sus personajes.

Finalmente, en el cuarto capítulo, “Envejecer, una batalla contra la muerte en tres relatos de *Historias desaforadas*”, analizo los tres cuentos seleccionados puesto que en ellos se exhibe de manera clara el temor a la muerte, además de que corresponden a su segunda etapa narrativa – a diferencia de *La invención de Morel*–. Particularmente se atiende a la función que tienen la

vejez y el amor en la conformación de la idea de la inmortalidad. Además, se tiene en cuenta el desarrollo del tema en un nivel más paródico comparado con sus obras anteriores.

En este sentido, los dos últimos capítulos no sólo sirven para ejemplificar esa poética que construye Bioy Casares desde el género fantástico, sino que, también, ayudan a ver la evolución de un mismo tema –y una misma preocupación– a lo largo de su vida y de su obra literaria.

PRIMERA PARTE

Apropiación de un género

CAPÍTULO I

Cosmopolitismo o un artilugio de Borges-Bioy para reelaborar una poética de la narrativa en Argentina

El grupo de la revista *Sur* –fundada por Victoria Ocampo en 1931– se distingue como una minoría cosmopolita en la periferia occidental, conforme a los referentes intelectuales a los que se adhiere (José Ortega y Gasset, Julien Benda, los personalistas franceses como Jacques Maritain, Emanuel Mounier), que conciben la tarea intelectual como una misión de minorías. Se trata de un proyecto programático que incide en sus integrantes –el grupo *Sur*–, como una “minoría espiritual privilegiada”¹ propia del humanismo. En él se presentan características que son particulares de una revista, pero también del contexto de la Argentina nacionalista en que se desarrolla; principalmente en las décadas de 1930 y 1940, cuando se intensifica el debate por una literatura nacional, noción a la que se contraponen el grupo a través de la reelaboración de algunos de los géneros, así como con la proclama por una nueva poética.

Sur es una revista cultural que se publica desde 1931 hasta 1979 con Victoria Ocampo a su cargo; tras su muerte, que ocurre en el mismo año, la revista sigue publicándose, pero como números antológicos que aparecen hasta 1992. Es también un proyecto editorial del que surge otro, pues para solventar los gastos de la revista Victoria Ocampo decide emprender un sello editorial. El primer período de publicación de casi medio siglo –de 1931 a 1979– resulta representativo, pues habla de la necesidad que siente su fundadora, junto al grupo *Sur*, de

¹ Judith Podlubne. “Introducción” en: *Escritores de Sur*. Pág. 19.

cumplir la misión de preservar y difundir la cultura por encima de los cambios sociales, apoyados en la idea de que la cultura es un bien del espíritu que debe ser protegido por una minoría intelectual. A esta minoría, representativa de un capital simbólico (lo que ella llama “aristocracia del espíritu”), se adhieren todos los miembros del grupo en mayor o menor medida.² De esta manera, rápidamente encuentra un lugar en el mercado y se posiciona como la revista de los intelectuales y de la sociedad letrada.

Los integrantes del grupo Sur, si bien poseen entre sí diferentes criterios estéticos y literarios, fundamentalmente, como grupo, persiguen el proyecto de la revista; tal y como lo señala Gramuglio, “sus miembros se adhirieron a una constelación de valores compartidos a la que se mantuvieron fieles a lo largo de los años”,³ por lo menos hasta la década de 1960 en que las transformaciones operadas en el contexto de la cultura de masas modifica profundamente esos valores. A pesar de no existir un manifiesto como tal, es evidente la presencia de “una suerte de proyecto tácito elaborado en torno a amplios puntos de consenso en el plano político, ideológico y cultural que los mantuvo unidos durante por lo menos tres décadas”.⁴ En este mismo sentido, Gramuglio señala también la existencia de tres “núcleos que definen este programa básico” compartido por todos los miembros de Sur; núcleos que a mi parecer son motivo de la vigencia y constancia de la revista: el primero es una suerte de apoliticismo general; el segundo, una idea cosmopolita de la cultura y de la literatura nacional; y el tercero, una idea de cultura moderna, que separa la alta cultura de la cultura de masas.⁵ Sólo para precisar, no debe entenderse alta cultura o cultura de masas como calificativos que definan la calidad literaria, sino

² Silvina Ocampo. Respuesta a *Criterio* en *Sur* 35 (polémica *Sur-Criterio*, 1937). Pág. 7. “No nos interesa la cosa política, sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los principios cristianos, los fundamentos mismos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos la voz”.

³ Ma. Teresa Gramuglio citada por J. Podlubne. “Introducción” en: *Escritores de Sur*. Pág. 13.

⁴ Judith Podlubne. “Introducción” en: *Escritores de Sur*. Pág. 13.

⁵ Ma. Teresa Gramuglio. “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural” en: *Punto de vista* 17. Pp. 7-9.

por el medio en que se produce y hacia quiénes se dirige. Es uno de mis objetivos señalar en este trabajo el antagonismo que se suscita entre el cosmopolitismo de Sur y el nacionalismo cultural y político imperante de la década de 1940, centrándome en las posiciones de dos de sus miembros más representativos, Borges y Bioy que, a la vez que se adscriben al grupo, son los más alejados de la ideología estética de *Sur* y, sin embargo, son los más cosmopolitas de todos.

Estos tres aspectos están intrínsecamente relacionados, pues por un lado el apoliticismo abiertamente declarado del grupo en la década de 1940, que se hacía manifiesto desde los años 30, suscitó una serie de detractores de la revista que veían tal conducta como una actitud extranjerizante, cuando el nacionalismo tenía el apoyo general de la sociedad. Este panorama de cambios en la estructura social y política de Argentina modificó la vida cotidiana y, sin embargo, pareció pasar inadvertido por el grupo:

El criterio de representatividad, que surge en el período nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940, fue animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por un buen número de provincianos de reciente urbanización. Su reaparición permitió apreciar, mejor que en la época romántica, el puesto que se le concedía a la literatura, dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región [...] ⁶

Y es que Sur leyó erradamente el fenómeno de la clase media y la masificación de la cultura, así como el propio peronismo, en el que vieron un nuevo tipo de fascismo, afectados por las recientes guerras. En estos términos, Sur confirmó su postura disidente en la concepción de la literatura, pues en un horizonte donde no sólo la sociedad y la política sufría cambios de paradigma, sino también donde la literatura adquiriría un sentido de representatividad sintomática del nacionalismo, el grupo, que siempre se había manifestado abiertamente liberal, no concordaba con los intereses de la nación Argentina. Para Sur, ni ellos ni la literatura tenían como un deber llevar a cabo estas correspondencias.

⁶ Ángel Rama. "Literatura y cultura" en: *Transculturación narrativa en América Latina*. Pp. 19-22.

Sur plantea que ninguna literatura nacional se puede construir en el encierro de los límites geográficos y en eso son programáticos; aspecto en el que concuerdan desde Mallea hasta Borges, pasando por Victoria y Silvina. Y no sólo en los límites del territorio nacional, sino también en los límites de la propia lengua, que deriva del hecho de que todos son políglotas. Esta postura sobre la literatura y, en general, sobre la cultura es lo que le permite a *Sur* tener mayor pervivencia entre el público receptor y, más importante aún, servir de espacio para una serie de cambios en la propia manera de hacer literatura, que vendrán a desarrollar más adelante sus integrantes, principalmente Borges y Bioy. No obstante, es también otra razón para generar conflictos entre sus detractores (nacionalismo conservador), que defienden a capa y espada que la literatura nacional e, incluso, la identidad del argentino, sólo se puede construir desde lo más profundo de su cultura, como si ésta no estuviese en constante intercambio con otras o se hubiese autogenerado. Este problema entre fronteras, entre lo nacional y lo internacional, ocupará en su momento la atención de la crítica.

Bajo este planteamiento, el objetivo del grupo *Sur*, y principalmente de Victoria Ocampo, es que la revista sirva como un puente de comunicación entre Argentina y Europa y viceversa, misión que no se verá cumplida en su totalidad. Esta visión de la cultura los aparta de los nacionalistas y, además, los evidencia como un grupo con una clara “orientación cosmopolita”, noción de Ángel Rama.⁷ Su orientación cosmopolita responde a lo que “se convertiría en uno de los problemas más urgentes para ciertos escritores y grupos de la literatura latinoamericana: cómo incorporarse, desde la periferia [...] en [la] literatura universal”,⁸ haciendo referencia a la famosa sentencia de Goethe acerca de que el concepto de literatura nacional carece de sentido y

⁷ Ángel Rama citado por G. Aguilar. “Introducción” en: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Pág. 9.

⁸ Gonzalo Aguilar. “Introducción” en: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Pág. 9.

que habría que apelar a una literatura universal que esté siempre en advenimiento;⁹ con esto, Aguilar plantea que si bien no se ha concretado como tal una literatura universal, el sentido de ésta debe estar continuamente en la práctica, como un objetivo utópico.

El cosmopolitismo es así un problema abierto, no corresponde a una región ni a un tiempo, ni se trata, en el caso de Argentina, de una fórmula contra el nacionalismo creciente de la década de 1940, lo que ha resultado en una lectura incorrecta de *Sur* y del grupo por parte de la crítica, incluso en la actualidad. Sin embargo, sí existen distintos tipos de cosmopolitismo, el del grupo *Sur* no es, precisamente, el mismo que motivará a Borges y a Bioy en años posteriores, aunque sí les servirá como pretexto. Tampoco se le puede atribuir toda la responsabilidad a la crítica nacionalista, pues bien existen motivos que hacen tambalear las posturas políticas¹⁰ del grupo, ya que en ellos hay una ambivalencia política donde sí deciden opinar en asuntos de índole internacional, pero, por otro lado, se mantienen al margen de lo nacional. Un apoliticismo enmascarado, pues optar por una no participación en la política interna es adoptar una postura ideológica, además de marcar una evidente distancia con el sector de masas –esta clase media que identifica Rama–. La división provocada por la firme creencia de dos tipos de cultura: la popular y la de masas, sumada a su manifiesto interés por lo internacional, primordialmente lo europeo, son motivos que sus detractores no desaprovecharán, incluso en el plano literario, olvidando así por completo el papel fundamental que representa la revista para su época y, sobre todo, para las letras sin adjetivo territorial.

La situación paradójica que se vive en Latinoamérica, particularmente durante las primeras tres o cuatro décadas del Siglo XX, que significan, por una parte, el inicio de la modernidad con el crecimiento de la clase media y la inserción de un mayor número de grupos a

⁹ Ídem.

¹⁰ Ver la tradición de los intelectuales.

la urbe, así como la cultura pensada en términos nacionalistas (con el previo criollismo y regionalismo), donde “implícitamente, y sin fundamentación, quedó estatuido que las clases medias eran auténticos intérpretes de la nacionalidad”;¹¹ y, por otra parte, la mira de *Sur* hacia fuera de sus fronteras geográficas, provoca una suerte de malos entendidos, entre ellos la propia incompreensión del cosmopolitismo y un automático rechazo a lo extranjero por los nacionalistas:

Pues nunca se repetirá suficientemente que el cosmopolitismo no es una transposición a lo foráneo sino el establecimiento de un orden universal dentro del cual se ajustan los factores extraídos de las más diversas culturas para servir a un proyecto que se desprende de cada una de ellas y en los enlaces que dentro de ellas fija, proyecto que, por lo demás, está faltamente signado por la restricta cultura dentro de la cual es urdido.¹²

Cuestión que Borges señala a su manera en “El escritor argentino y la tradición”, al sostener que el escritor tiene la misión de reivindicar la tradición universal.¹³ Es entendible, más no los absuelve de responsabilidad, que bajo este caso paradigmático, la revista adquiriese detractores que buscan que la literatura refleje las condiciones sociales, influidos, además, por la idea de que la literatura debe ser una representación del hombre.

Aunado a estos acontecimientos, otro criterio que fungió como herramienta para sus detractores fue el tildar a *Sur* como una revista de la clase alta, prejuicio que pasó de Victoria Ocampo al resto del grupo, lo cual impidió que sus opositores valoraran el lugar que la revista representaba para las letras argentinas. Además, al respecto, ya los críticos contemporáneos han determinado que si bien no hay dudas de que las hermanas Ocampo poseían un capital económico que les permitió, especialmente a Victoria, realizar tal proyecto, esto no quiere decir que toda mujer de la oligarquía emprendiera una labor titánica como crear una revista, menos

¹¹ Rama. Op. Cit. Pág. 20.

¹² Ángel Rama. “La tecnificación narrativa” en: *Hispanamérica* 30. Pág. 72.

¹³ Jorge Luis Borges. “El escritor argentino y la tradición” en: *Discusión*. Se encuentra en: http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm

bajo las circunstancias en que se encontraban las mujeres todavía en los años 30. Victoria, ante todo, poseía una sensibilidad para la literatura y se sentía responsable como ente cultural. Hizo falta el tiempo y la labor de la crítica para que este prejuicio fuese diseminado en la obra de algunos de sus miembros. En el caso de Borges, tanto Warley como Sarlo inauguran “una nueva lectura, interesada en revisar los prejuicios con que los intelectuales de la llamada corriente de pensamiento nacional-popular (y sus continuadores del nacionalismo de izquierda) [habían emprendido] una virulenta detracción de *Sur* y una radical asimilación de la obra de Borges a la literatura de la élite oligárquica”.¹⁴

Más allá de cualquier factor económico o político debe reconocerse que *Sur* es parte de ese fenómeno de escritores que durante la década de 1940, y previo a ella, reflexionaron sobre las particularidades de la literatura, aunque no del significado nacional como venía sucediendo en Argentina y en otros países (México y Brasil). Este grupo se caracteriza principalmente por cuestionar el lugar que ocupa la producción literaria argentina en relación con el mundo. Cabe mencionar que a diferencia de otros intelectuales de los años 40, *Sur* deja de lado el aspecto “latinoamericano” diferenciado,¹⁵ que luego vendrán a defender y a revisar los estudios culturales. Es decir, no se proyectan a sí mismos como parte de Latinoamérica (con el único país que mantienen una relación de intercambio es con México y esto apenas en los años 50). Lo que no significa que no formen parte de Latinoamérica. Fuera de eso, *Sur* apela a sus principales influencias: los europeos, en especial los ingleses y franceses. De esta manera, lo que le preocupa es que Europa lea a Argentina, a su Argentina no a la nacionalista, y que ellos sigan leyendo a los europeos, este es el gran proyecto que no logra concretarse, pues si bien en la revista se publican traducciones de europeos, en Europa al único que se traduce es a Borges. No obstante,

¹⁴ Podlubne. Op. Cit. Pág. 14.

¹⁵ Durante la década de 1930 aparecen en *Sur* una serie de artículos que defienden cierta perspectiva americanista, para la década de 1940 este tipo de artículos desaparecen por completo.

es gracias a este proyecto fallido, que surge otro que vendrá a ser fundamental para la revista: la traducción.

La traducción es una de los principales aciertos que tiene la revista. Gracias a que sus miembros son políglotas es que pueden leer en su idioma original a muchos de los escritores extranjeros y, de la misma manera, llevar a su propia lengua un nuevo tipo de traducción, no sólo bien realizada, sino hecha por escritores, lo cual es un factor notable en la calidad de las mismas. Existe en estas traducciones el propósito primario de trasladar la “intención del autor”, a través de una lectura sensible y menos teórica,¹⁶ debido a que son escritores los que están traduciendo y son más puntuales con la intencionalidad literaria. Esto, como otros aspectos del grupo Sur, que he ido señalando, forman parte de ese manifiesto implícito que los une. La incidencia positiva de un bagaje humanista en la realización de una “buena traducción”,¹⁷ determinará otros aspectos que hasta hoy son criterios de selección indispensables en las letras; me refiero al papel del traductor, que figura como una instancia legitimadora de la traducción y, a la vez, de la obra traducida. Es este último aspecto el que luego vendrá a influir en las decisiones editoriales adoptadas por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges en la elaboración de antologías y colecciones de autores extranjeros.

Me parece necesario señalar brevemente otros factores que reafirmaron no sólo este nuevo modelo de traducción, sino también a la propia revista, y que hablan de su cosmopolitismo. En primer lugar, el contexto en que se producen las traducciones traductor-escritor: la edad de oro del libro argentino. El incremento editorial en Argentina entre 1936 y 1956, “período [en que] Sur y otras editoriales con sede en Buenos Aires exportaron sus libros a

¹⁶ Patricia Willson. “Introducción” en: *La constelación del Sur*. Pág. 31.

¹⁷ Ídem.

otros países de Latinoamérica y España”,¹⁸ de modo que las traducciones que se leían en español eran en muchos casos las del grupo. En segundo lugar, *Sur* se instala frente a otras editoriales siendo la primera en publicar a los contemporáneos, es decir, en no utilizar el criterio histórico para la valorización de la calidad de una obra literaria; esta “tendencia a la traducción de lo nuevo presente en *Sur* se irradió a otras editoriales”,¹⁹ lo que provocó un impacto duradero de las traducciones y de los autores traducidos. En tercer lugar, que tres de los traductores más importantes, Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges y José Bianco, “hayan formado parte del ‘grupo *Sur*’ indica hasta qué punto fue central la traducción en el proyecto editorial del grupo”.²⁰

Esta importancia radica no sólo en que la traducción permite la difusión de las obras literarias, sino en que funciona como un mecanismo de interpretación que cubre otras necesidades dentro de la literatura. El escritor-traductor, al tiempo que traduce, elabora nuevas poéticas y mecanismos del relato, ya que al anteponer la intención del autor está prestando mayor atención a los elementos que lo conforman y a su disposición dentro del texto, cuidando siempre el efecto. Poéticas que luego introducirán a su propia cultura a través de la escritura y de los lectores de sus traducciones, generando nuevos modelos de literatura. La traducción ocupa así una doble función en la revista, por un lado, la literaria y, por otro, el reconocimiento del traductor y de la traducción como un mecanismo de interpretación fundamental para el intercambio cultural entre distintas lenguas. No resulta extraño que *Sur* considere dentro de sus publicaciones también el proceso de la traducción: “poco antes de dejar de aparecer [...] dedica un número doble a la traducción: ‘Los problemas de la traducción’, *Sur*, no. 338-339, enero-diciembre de 1976”.²¹

¹⁸ Jorge Rivera citado por P. Willson. *La constelación del Sur*. Pág. 36.

¹⁹ Patricia Willson. *La constelación del Sur*. Pág. 39.

²⁰ Ma. Teresa Gramuglio citada por P. Willson. *La constelación del Sur*. Pág. 39.

²¹ Patricia Willson. *La constelación del Sur*. Pág. 30.

Esta serie de acontecimientos que hacen de *Sur* una revista de orientación cosmopolita son también factores que sirven a sus escritores para desarrollar sus propios proyectos que, aunque con diferentes objetivos estéticos, comparten la misma orientación cultural. Sus aspiraciones individuales demuestran que, a pesar de pertenecer a un grupo y adherirse a él en todos los aspectos antes señalados, son personajes con intenciones literarias muy diferentes. Si bien se identifica un subgrupo “liderado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares e integrado por Silvina Ocampo, José Bianco y Juan Rodolfo Wilcock, entre otros”,²² son estos dos primeros los que desde *Sur* y hasta el final mantienen un constante diálogo sobre sus preocupaciones literarias, especialmente sobre los caminos para reelaborar una nueva poética de la narrativa; mientras que el ambiente literario, en general, se vuelve partícipe de estas discusiones.

Sur funcionó –esencialmente para Borges y Bioy– como el espacio para rediseñar el panorama de las letras argentinas, mediante una sucesión de textos: publicaciones de obra, entrevistas, traducciones, reseñas, discusiones, etcétera, que fueron apareciendo, sobre todo, en la década de 1940; una fortuna de “estrategias de escritor”.²³ De esta manera, se crea un “diálogo entonces, y también duelos, en los que *Sur* ocupa un lugar privilegiado como contexto de enunciación”.²⁴ Aquí es donde vienen a ocupar mayor importancia las reseñas que se hacen el uno al otro, especialmente la que escribe Borges sobre *La invención de Morel* y la de Bioy sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*, las cuales aparecen publicadas en *Sur* en 1940 y 1941, respectivamente.

En la primera de ellas, Borges aprovecha la ocasión para continuar con el debate que había iniciado en la revista sobre los postulados de José Ortega y Gasset respecto a la

²² Podlubne. Op. Cit. Pág. 12.

²³ Ma. Teresa Gramuglio. “Bioy, Borges y Sur” en: *Punto de vista*. Pág. 11.

²⁴ Ídem.

“imposibilidad” de que exista una novela con nuevos argumentos capaz de interesar a los lectores de la época y, por el contrario, su defensa de la construcción única de los personajes y, por lo tanto, de la novela psicológica de la cual Borges y Bioy no son seguidores. En este mismo tono, Borges argumenta la defensa de la novela de aventuras por su construcción y en contraparte a la realista que estaba tan en boga.²⁵ Aprovecha, además, la reseña de la novela de Bioy para reafirmar sus creencias sobre la literatura y objetar aquellos parámetros que la literatura argentina poco a poco iba adoptando, manifestándose “libre de toda superstición de la modernidad”;²⁶ como hombre cosmopolita que es, hijo del universo, aunque con madre argentina, no ve en la modernidad un peligro para la novela ni para la literatura, sino todo lo contrario, encuentra en su tiempo una oportunidad para reelaborar esas construcciones de la novela de aventuras y del género policial –sobre el que se expresará después como el “género típico de este siglo”,²⁷ heredado de Francia e Inglaterra–.

En este sentido, Borges glorifica la capacidad de su amigo para traer a cuenta una obra de “imaginación razonada”,²⁸ infrecuentes y rarísimas en el español, según se expresa. No conforme con ello, la crítica positiva sobre la novela de Bioy resulta, más allá de una obra precisa, por mucho, un paradigma dentro de la literatura, pues Bioy “resuelve con felicidad un problema acaso más difícil [que los que venía haciendo la novela de aventuras] y los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural”.²⁹ Esto es sumamente importante, pues Borges anticipa a los lectores que la novela de Bioy es algo novedoso dentro de las letras porque redefine tanto el concepto de la novela de aventuras como el del género fantástico. Bioy resuelve el problema, “el misterio”, a través de lo fantástico y no de lo sobrenatural o de la mera sucesión

²⁵ Jorge Luis Borges. “Prólogo” en: *La invención de Morel*. Pág. 11.

²⁶ *Ibíd.* Pág. 12.

²⁷ *Ídem.*

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Ídem.*

Cosmopolitismo o un artilugio de Borges-Bioy para reelaborar una poética de la narrativa en Argentina de acontecimientos en la trama; y, además, como si esto fuera poco, lo escribe magistralmente. Lamentablemente, la crítica ha prestado mayor atención a aspectos como el hecho de que quien la califica de perfecta era su amigo. *La invención de Morel* no es sólo una gran novela de literatura fantástica en América Latina, sino que es el punto detonante de lo que será la tradición de lo fantástico dentro, por supuesto, de la reelaboración que harán ambos escritores del género; tan importante para sus seguidores que por años formarían escuela bajo estos preceptos.

La reseña que hace Bioy sobre *El jardín de senderos que se bifurcan* tiene, en cambio, otros antecedentes que hay tomar en cuenta. Bioy se refiere particularmente al género policial del cual Borges resulta ser un honorable heredero, pero se sabe que desde los años 30 ambos ponen en práctica los mecanismos narrativos aprendidos de escritores extranjeros a quienes admiran. Actividad que, para la década de 1940, verá sus frutos con la serie de cuentos firmados bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch. *Sur* es también el espacio en donde perfilan este proyecto narrativo conjunto, como bien lo señala Gramuglio, pues “ahí se publican las primeras ficciones que Bioy y Borges escribieron juntos”.³⁰ En 1942, un año después de la reseña de Bioy, aparecen los cuentos “Las doce figuras del mundo” y “Las noches de Goliadkin”, que precederán al conjunto de cuentos titulado *Seis problemas para don Isidro Parodi*, editado por *Sur* en el mismo año.³¹

En su reseña, Bioy proclama que “Borges ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica”,³² que luego retomará en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*. Son estos temas de la metafísica los que ambos desarrollarán en sus cuentos: el alma, el cuerpo, la vida, la muerte, la inmortalidad, etcétera. Con la reseña de Bioy sucede lo mismo que con la de Borges, pues, sin buscar disfrazarlo, la obra del otro termina siendo casi un pretexto para dar una

³⁰ Gramuglio. Op. Cit. Pág. 11.

³¹ Jorge Lafforgue. “El Séptimo Círculo” en: *Asesinos de papel*. Pág. 122.

³² Adolfo Bioy. “Reseña sobre *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges” en: *Sur* 92. Pág. 60.

cátedra literaria. Todo en ellas aparece bien dispuesto para que así sea. Bioy dirige, de esta manera, la atención hacia el género policial:

Tal vez un género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: éste es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura.³³

Bioy le muestra al lector un vacío que existe en la literatura argentina sobre el cuento policial, recordemos que esta reseña es anterior al libro de cuentos policíacos que escriben. Y más importante aún, hace énfasis en la necesidad de fijar la atención en la construcción del género. Esta cita, se podría decir, es el manifiesto que ambos adoptan como estética de su propia literatura. El rigor para ambos escritores es básico. Y la construcción literaria es la mayor preocupación que manifiestan al hablar de lo literario y de la literatura en Argentina. Mientras algunos críticos e, incluso, escritores, dan por finalizado el ingenio o la posible existencia de nuevas tramas, Borges y Bioy defienden el ideal de invención no sólo como una posibilidad, sino como una urgencia para cubrir los espacios vacíos que la visión nacionalista de la literatura ha fomentado. Así, Bioy señala que “Borges no sólo propone un nuevo tipo de cuentos, sino que ha cambiado las convenciones del género [...] al deseo justo de que esos libros existan”.³⁴ Lo que no dice aquí, evidentemente porque está reseñando al otro y sobraría su nombre, es que ese deseo es compartido por él. Finalmente, y como autor argentino cosmopolita, resume que “para un argentino es natural que su literatura sea toda la buena literatura del mundo”,³⁵ atendiendo a esta tradición que ambos pretenden reelaborar.

Cubrir los espacios vacíos de la literatura argentina, redefinir los géneros policial y

³³ *Ibíd.* Pág. 61.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ *Ibíd.* Pág. 65.

fantástico y escribir su propia obra bajo los criterios estéticos que fueron adoptando desde la década de 1930, aunque de manera más pronunciada en los años 40, fue una tarea que desarrollaron en todos los campos posibles: reseñas, prólogos, traducciones, antologías, entrevistas, etcétera, como figuras legitimadoras de las letras; sobre todo Borges, quien para 1940 ya poseía prestigio literario.³⁶ Así, los años 40 son sin duda la década en que esta pareja de escritores, Borges-Bioy, y en menor grado Silvina Ocampo, se dan a la tarea de formalizar los criterios estéticos que venían redefiniendo desde la década anterior. Se trata de tres importantes trabajos donde fungen como antologadores de dos géneros: el fantástico y el policial. Me refiero a la *Antología de la literatura fantástica*, editada por Sudamericana, en 1940, y reeditada en 1965; y a la colección El Séptimo Círculo, de Emecé, en 1945, así como a *Los mejores cuentos policiales*, de la misma editorial, en 1943. Los tres son proyectos que se concretaron en un brevísimo período, lo que significa, en mayor o menor medida, la certidumbre de redefinir dichos géneros, pero también las herramientas que tenían a la mano para llevarlo a cabo, como el aumento editorial en el país, que por ende supone un mayor número de lectores, el bajo costo de las ediciones, así como la introducción a la Argentina de este tipo de relatos desde finales del Siglo XIX con el caso paradigmático de Edgar Allan Poe, que retomaré más adelante.

El primero de ellos, sobre lo fantástico, cobró tal importancia en el público argentino y latinoamericano que hizo escuela dentro y fuera de los límites geográficos. Además, es un momento de complicidad entre su trabajo como antologadores y traductores y el de escritores, pues “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”.³⁷ En la antología aparecen en la primera edición

³⁶ Annick Louis. “Definiendo un género” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Pág. 412.

³⁷ *Ibíd.* Pág. 410.

algunos cuentos de Borges y de Silvina, mientras que Bioy se mantiene fuera de ésta como escritor, pero se posiciona no sólo como antologador sino como crítico, ofreciendo en la introducción una suerte de poética sobre el género fantástico, que luego la crítica verá que corresponde más a su propio modelo de escritura que al que ofrece la totalidad de los cuentos reunidos en la antología; sin embargo, señala aspectos importantes del género que contribuirán a que el lector forme su propio criterio al respecto. En 1965, con la reedición de la antología, gracias a la buena aceptación que tuvo, se agregan otros autores de Hispanoamérica (Cortázar, Bianco, Garro, Murena y Wilcock, éste último que ocupará un espacio fundamental en los proyectos de Borges y Bioy), así como una posdata escrita por el propio Bioy que, sin modificar la introducción, advierte algunas imprecisiones que pudo haber tenido en ella.

Por otro lado, la antología realiza una tarea muy similar a la que venían haciendo las traducciones en *Sur*, al no hacer uso del criterio histórico para regular las obras reunidas, a la par que no se identifica nada en ella que pueda reconocerse como una obra de carácter nacional, si bien ganó muchos partidarios dentro de la Argentina. En este sentido, “la propuesta del trío desconcertó tanto a los detractores como a los cultores del género”,³⁸ cosa que era de esperarse, pues la antología es “un espacio privilegiado para librar batalla en el campo literario, [...] [combatiendo] una concepción de la literatura fantástica ampliamente difundida en la cultura argentina de la época”.³⁹ La antología es el resultado del trabajo crítico, pues se trata de una selección específica, y a la vez de amplios alcances, ya que no está determinada por ninguna clase de frontera (geográfica, ideológica, temporal o de lenguaje), que no sea el tema de lo fantástico. Introduciendo así autores y omitiendo otros que hasta entonces se consideraban parte de la tradición.

³⁸ *Ibíd.* Pág. 416.

³⁹ *Ídem.*

Es un proyecto cosmopolita que no considera que la literatura tenga que estar sometida a ninguno de los criterios antes mencionados; de esta manera, trata de “plantear y poner en circulación una concepción precisa de esta literatura, sin disimulación alguna [...], [en la que] los antólogos 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”.⁴⁰ Y si alguien se siente con derecho son ellos –“esta minoría espiritual privilegiada”–,⁴¹ especialmente Borges que, al autopublicarse como autor, se está reafirmando como parte de una tradición, una nueva tradición del género. Sin embargo, no se trata de una noción concluyente, sino de una muestra reflexiva, que le permita al lector explorar todas las posibilidades que le ofrece el género.

Tan sólo cinco años después de la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, y con el mismo objetivo de redefinir los géneros y llenar los espacios vacíos de la literatura en Argentina, retoman la tradición del género policial con la colección *El Séptimo Círculo*, proyecto en que fungen como editores, traductores y compiladores. Como ya había mencionado previamente, el género policial había ganado adeptos en Argentina desde finales del Siglo XIX, primero con las traducciones de algunos de los relatos más famosos de Edgar Allan Poe, quien resultó una notable influencia en la obra de muchos escritores de América Latina (Quiroga y Lugones, por ejemplo), a la par que otros autores traducidos como Maurice Leblanc y sir Arthur Conan Doyle. Este tipo de autores introducidos en gran parte por el folletín del diario *La Nación*, fueron cultivando un público con un claro interés por los relatos de misterio, donde se expresa lo exótico, lo sobrenatural y lo fantástico. Además, la figura del detective, encarnada en el personaje de Doyle, Sherlock Holmes, que adquirió gran notoriedad, permitiría el crecimiento

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 415.

⁴¹ Podlubne. *Op. Cit.* Pág. 19.

popular de la “económica Biblioteca de ‘La Nación’ [sic.]”,⁴² que editaba los relatos en que éste aparecía.

Sin embargo, si bien el aumento de lectores del género era evidente, no existía algo así como una “institución” reguladora del mismo que, más que determinar a los autores, sirviera como una guía de lectura, cosa que hicieron Borges y Bioy en 1945 con el proyecto El Séptimo Círculo, de la editorial Emecé. Este proyecto funcionará como el espacio para exponer su preocupación por los problemas teóricos que el género representa, así como una guía de la línea estética que ambos habrían adoptado años atrás, entre 1935 y 1945. De esta manera, la colección se inicia con la publicación de “*La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, en traducción del poeta J. R. Wilcock”,⁴³ detalle importante, pues Wilcock, como ya había señalado, formaba parte de ese subgrupo ubicado en *Sur*. Tanto Borges como Bioy estuvieron a cargo de la colección desde 1945, en que inicia, hasta 1960, en que pasa a manos de Carlos V. Frías.⁴⁴ Hay que recordar también que Bioy, en la reseña que hace sobre *El jardín de los senderos que se bifurcan*, había señalado ya que, quizá, la importancia misma del género policial sea destacar la construcción, por lo que las acciones encaminadas a reivindicar el género policial cumplen en su mayoría con este objetivo: presentar obras que por sí mismas exhiban una construcción literaria “inteligente” –en palabras de Borges–.

De nuevo, hay que destacar el papel que juegan las relaciones que los autores habían venido formando desde el grupo *Sur* hasta la concreción de sus proyectos estéticos individuales, pues estos vínculos que se crearon confirman la existencia de una serie de procesos en función de un enorme proyecto literario con varias vertientes, que se descubre, entre otros tantos ejemplos, en el hecho de que siete obras de las publicadas en la colección El Séptimo Círculo, habían sido

⁴² Jorge Lafforgue. “Las primeras traducciones del género” en: *Asesinos de papel*. Pág. 119.

⁴³ *Ibíd.* Pág. 121.

⁴⁴ *Ídem.*

reseñadas previamente en *Sur*, “tanto Borges como Bioy Casares se convierten en cierta forma en referentes y promotores intelectuales del mismo [género], a través de reseñas aparecidas en la estratégica revista *Sur*”,⁴⁵ mismas que aparecen firmadas por “Borges, Bioy Casares, Arturo Sánchez Riva, Estela Canto, Enrique L. Revol, Ernesto Sábato y Carlos Mastronardi”.⁴⁶

Este proyecto que se mantuvo a lo largo de casi cuatro décadas, aunque sólo los primeros quince años en manos de Borges y Bioy, que lo iniciaron y determinaron la línea que debía de seguir, fue de vital importancia en la reivindicación del género, como ya he señalado, pero además, si bien no formó escuela al grado de la *Antología de la literatura fantástica*, sí reconoció los problemas teóricos del género, así como su especificidad, pues la colección muestra tres grandes líneas: 1. la clásica novela-problema angloamericana, 2. la introducción de autores que no eran considerados del género –caso similar a la antología del género fantástico–, y 3. la introducción y, agregaría, 4. reafirmación de autores rioplatenses a la tradición del género policial.⁴⁷ Esta labor de enseñarle al lector las dificultades teóricas del género, a la par del lento alejamiento de los autores en el aspecto editorial de la colección, no es más que un artilugio para preparar lectores a la medida de sus propias obras. Lectores mordaces, inteligentes, que sean capaces de apreciar el trabajo que el escritor pone en cada relato, a la vez que pueda asirse de toda una tradición al momento de leer un texto de su tiempo o de cualquier otro.

Entre la antología del género fantástico y la colección del policial, se encuentran tanto proyectos individuales como conjuntos. En 1943 editan la primera serie de *Los mejores cuentos policiales*. Por su parte, Bioy, en 1942, publica “El perjurio de la nieve”, “el argumento que en 1932 le habría contado a Borges [...] y que finalmente aparece –con su ambivalente naturaleza de texto a caballo entre lo fantástico y lo policial– [...] Borges, para entonces, ya ha publicado

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ *Ibíd.* Pág. 122.

⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 125.

dos textos policiales canónicos: ‘El jardín de senderos que se bifurcan’ y ‘La muerte y la brújula’”.⁴⁸ Ambos escritores se apropian en todos los sentidos posibles de los géneros policial y fantástico, siempre como una actividad para legitimar la literatura en un contexto en el que ellos observan el desinterés por “contar una trama”. De este modo, la orientación cosmopolita que poseen les permite desde los inicios de *Sur*, diseñar una suerte de estrategia para llevar a cabo ese gran proyecto literario, hasta las últimas consecuencias, es decir, hasta la proyección de sus propias obras. Reafirmando la noción de Rama, antes citada, de que el cosmopolitismo establece un orden universal en el que se ajusta lo extraído de otras culturas para servir a otros proyectos.

De forma que el cosmopolitismo de ambos autores se convierte, sin lugar a dudas, en una especie de artilugio, como se convierte la obra misma en un mecanismo, en un artificio que cumple otras funciones; en el primer caso las de reivindicar los géneros policial y fantástico en la literatura, y en la obra la de contar una historia. En sus proyectos individuales es posible apreciar otra forma de cosmopolitismo que se traduce en la “migración de temas”, pues en este ideal de contar una trama, y habiéndose percatado de las posibilidades temáticas de la metafísica, entre otras cosas, trasladan exponencialmente los temas de ambos géneros a sus obras. De esta manera, podemos encontrar en ambos escritores una serie de temas recurrentes expresados de distintas maneras. Borges y Bioy exploran un mismo tema a través de una multiplicidad de historias.

Es así como el fenómeno cosmopolita en que se desenvuelven se convierte, a su vez, en un artilugio para reelaborar una poética narrativa en Argentina y para reinventarse continuamente como escritores.

⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 123.

CAPÍTULO II

Adolfo Bioy Casares: Construcción de una poética del tema

En la obra de Adolfo Bioy Casares se pueden distinguir claramente dos momentos, determinados por criterios de forma y tema, que ayudan a definir su poética. Estos se presentan en una continuidad temporal que va desde los inicios de lo que sería una fructífera carrera literaria hasta su muerte (1940-1999). El primero de ellos funciona como un espacio en el que el autor se apropia de dos tradiciones literarias: la del género policial y la del fantástico, para reelaborar ambos géneros e introducirlos en la Argentina de los años 40.

Esta primera etapa se inaugura con su novela *La invención de Morel*, de 1940, de la que se puede afirmar es la síntesis de los elementos más importantes de lo que vendrá a ser su poética fundacional. Se trata de una primera noción literaria, donde la literatura es para Bioy Casares un artificio en el que, a través del modelo de la novela policiaca y de aventuras –un modelo preciso, casi una fórmula matemática–, desarrolla argumentos que cuestionan la realidad (del género fantástico) y, de acuerdo con las formas señaladas, busca resolver un misterio (del género policial), a través de elaboradas explicaciones técnico-científicas, en el mayor de los casos, y por medio de complejas máquinas y experimentos, los cuales les permiten a los personajes buscar una solución a los problemas o inquietudes metafísicas que los apesadumbran. En este sentido, el argumento logra su construcción gracias, precisamente, a la unión de los dos géneros. Al respecto, Dámaso Martínez explica que:

No es, en realidad, casual que la estructura le [permita] desarrollar una sólida línea argumental y hacer del acto mismo de narrar una aventura del conocimiento, del deseo de develar lo enigmático, lo misterioso, y es que es aquí donde la presencia de lo fantástico cobra también una significada dimensión.⁴⁹

Las posibilidades narrativas de la metafísica y de las teorías científicas y filosóficas resultan, para el escritor en cuestión, un amplio semillero de argumentos, que si bien se reiteran a lo largo de su obra, obedecen a distintas motivaciones y personajes.

Inspirados en los narradores de los géneros policial y fantástico, Bioy Casares crea en esta etapa narradores eficaces que se interesan, esencialmente, por lo que tanto aboga el autor en las décadas de 1930 y de 1940, contar historias. Su concepción de la literatura se corresponde con “la conciencia de que el arte literario es un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia”.⁵⁰ De este modo, sus narradores no reparan en sicologismos ni descripciones innecesarias, son pertinentes: antes que otra cosa, cuentan. Contar eficazmente es la meta. Se trata “del placer de contar cuentos contra los imperativos morales del humanismo literario”.⁵¹ De esta manera, Bioy Casares dedicará gran parte de su obra a perfeccionar la sencillez y precisión de sus narradores, hasta el punto de ir reduciendo las intervenciones de estos, recurriendo al diálogo como la herramienta básica de sus últimos relatos, donde los personajes hablan la mayor parte del tiempo. Esto último pertenece al segundo momento de su poética.

En esta segunda etapa, que podría inaugurarse antes de terminada la década de 1950 con la publicación de su novela *El sueño de los héroes*, de 1954, Bioy Casares pasa de una construcción sencilla a una sobriedad narrativa, predominando no la construcción de la trama, sino la claridad compositiva. Con *El sueño de los héroes*, se inaugura en su poética un modelo

⁴⁹ Carlos Dámaso Martínez. “La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares” en: *Historia crítica de la literatura argentina*. Pág. 424.

⁵⁰ *Ibíd.* Pág. 423.

⁵¹ Judith Podlubne. Clase dictada en la Universidad Nacional de Rosario, agosto-diciembre de 2012.

que responde a mundos utópicos en los que la geografía de la Argentina, tanto los ambientes como el color de sus barrios, están ubicados en un lugar privilegiado de la trama. El uso de la técnica y la invención para dar explicación al fenómeno fantástico, forma predominante en su obra desde la década de 1940, se transforma poco a poco en esta segunda etapa, donde lo fantástico se incorpora dentro de lo habitual: “De los sucesos exóticos, centrados en el funcionamiento de máquinas o inventos pseudocientíficos, a los sucesos extraños en la rutina de la vida cotidiana”.⁵²

Es en este segundo momento donde, como ya mencioné, el ritmo de la narración cambia, predominando el diálogo y, por lo tanto, la agilidad del relato. El diálogo cumple una doble función, pues al introducir la geografía argentina, éste, mimético, adquiere “un tono estilizadamente porteño: un idioma de Buenos Aires comprensible para lectores universales”.⁵³ Estos cambios en su poética, se trasladan además a la manera en que trata sus temas, algunos de ellos recurrentes en su obra, como la vida, la muerte y las relaciones sentimentales; temas que ocupan una profunda reflexión filosófica para el autor en *La invención de Morel*. En su obra posterior pasan a un nivel paródico, en el que el humor y la ironía están presentes en las inquietudes que afectan la vida de los personajes. Su madurez como escritor se constata al ser capaz de “burlarse e ironizar sobre los temas y las fórmulas narrativas de años anteriores”.⁵⁴ Lo anterior no significa que el problema que afecta a los personajes pierda importancia, sino que la resolución del mismo se torna paródica.

Esto sucede en cuentos como “Planes para una fuga al Carmelo”: el protagonista, el profesor Félix Hernández, opta por abandonar a su pareja sentimental a cambio de seguir vivo,

⁵² Ídem.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Judith Podlubne. “Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares” en: *Historia crítica de la literatura argentina*. Pág. 209.

acto que sucede de manera irónica, pues acepta que, a pesar de que su pareja “era lo mejor de la vida”,⁵⁵ “la vida la incluye y [...] el todo es más que la parte” (PFC, 19). Este relato, que pertenece a la colección de cuentos titulada *Historias desaforadas*, de 1986, así como “El relojero de Fausto”, de la misma colección, son claros ejemplos de un Bioy Casares que ha evolucionado, pues mientras los argumentos son variaciones de sus temas, el tratamiento es distinto, así como el tono con que se relatan. En este mismo sentido, se puede observar que el planteamiento de la realidad del texto también cambia y que se acepta como real lo absurdo:

Con las *Historias desaforadas* (1986), los relatos de Bioy Casares consolidan de un modo definitivo esta nueva vuelta sobre el género [...] Son historias en las que no importa tanto referir de manera verosímil sucesos increíbles y perturbadores, sino comunicar situaciones extrañas que sorprendan la atención del lector con desenlaces asombrosos e irrisorios.⁵⁶

En “El relojero de Fausto” ya no hay máquinas complejas que intervengan en la búsqueda de la inmortalidad –deseo de Olinden, el protagonista–, lo que hay, en cambio, son avances científicos, médicos para ser más precisa, que también están presentes en “Planes para una fuga al Carmelo” e “Historia desaforada” (del mismo compilado). La sátira se instituye en este mismo nivel, ya que al tratarse de avances científicos, la figura del médico y del investigador reemplazan a la del inventor; pero la sátira no reside en esto, sino en que el médico es comparado con la figura del diablo y el paciente con la del Fausto. El diablo aparece casi como un bufón o payaso de circo, un personaje del que primero Olinden se mofa por lo bizarro de su disfraz, mal compuesto como cualquier otro tipo disfrazado con una botarga de diablo en los días del carnaval, y luego se transforma en una figura interesante ante la mezquindad del protagonista.

⁵⁵ Adolfo Bioy Casares. “Planes para una fuga al Carmelo” en: *Historias desaforadas*. Pág. 19.

A partir de esta cita, las referencias a los tres cuentos seleccionados de *Historias desaforadas*, así como a *La invención de Morel*, aparecerán a continuación de la cita, señaladas entre paréntesis con sus iniciales y número de página respectivos. Ejemplos: *La invención de Morel*, (LIM, x); “Planes para una fuga al Carmelo”, (PFC, x); “Historia desaforada”, (HD, x); y “El relojero de Fausto”, (ERF, x).

⁵⁶ Podlubne. Op. Cit. Pp. 209-210.

Si bien la obra de Bioy Casares puede dividirse en estas dos etapas, de acuerdo con la forma y el tratamiento de sus temas, es claro que una obra producida y publicada a lo largo de siete décadas, que van desde 1930 hasta 1990 (sobre todo reseñas en los primeros años), aunque también podría situarse desde los años 40 hasta finales de los años 80, en que escribió sus series de relatos y novelas, no puede revisarse exclusivamente a partir de dos momentos, pues se perderían importantes datos acerca de la formación de su poética, así como de la evolución literaria de toda una vida. Matices de su obra que pueden resultar particularmente interesantes para un lector atento, quien notará que en la obra de Bioy Casares existe un conocimiento preciso de las posibilidades literarias.

El autor conoce a la perfección el artefacto literario, por lo que algunas de sus obras son pilares de una literatura bien pensada, realizada con una estructura clara e inteligente, que provee al lector, más allá de entretenimiento, un mecanismo de pensamiento (*La invención de Morel*, es un claro ejemplo de esto). La poética de Bioy Casares, se caracteriza entonces, entre otras cosas, por “las reflexiones sobre su propia práctica de la literatura y sobre las convenciones de sus modelos más admirados”.⁵⁷

Por otro lado, estos matices a los que me he referido, dan cuenta de la elección temática sobre la cual Bioy Casares ha construido su obra, especialmente la del género fantástico. Una vez que reconoce que Jorge Luis Borges, maestro y colega, ha descubierto las posibilidades literarias de la metafísica,⁵⁸ se establece una suerte de modelo temático para su poética. En su labor por reelaborar el género fantástico introduce en su poética temas propios a éste. Como había mencionado, Bioy Casares privilegia el alma y el cuerpo frente a la vida y la muerte; y se enfoca en la construcción de una inmortalidad con el fin de resolver este problema metafísico y

⁵⁷ Dámaso. Op. Cit. Pág. 423.

⁵⁸ Adolfo Bioy. “Reseña sobre *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges” en: *Sur* 92. Pág. 60.

existencial, al que se enfrentan todos los hombres: “Tanto Bioy como Borges en sus textos narrativos han sabido explotar las posibilidades patéticas o literarias de ciertas concepciones filosóficas”.⁵⁹ Pero la diferencia entre ambos está en que Bioy Casares consideraba a sus personajes como análogos a nosotros, los hombres, incluso a sus narradores, por lo cual los coloca en situaciones en las que el lector pueda sentir empatía. En cambio, en Borges existe un distanciamiento tal que el narrador se coloca de manera externa, como un observador ajeno semejante a un dios.

Entre los personajes de Bioy Casares se encuentran, por citar algunos ejemplos, los que en situaciones límites buscan realizar su deseo de ser inmortales, como el Robinson de *La invención de Morel*, quien a punto de morir pide (aunque lo intenta previamente) ser introducido en la conciencia de Faustine, en un mundo alterno donde ambos serán inmortales, motivado por la fantasía de un amor imposible; o los que estando próximos a la vejez, como el Buey en “Historia desafortunada”, el profesor Félix Hernández en “Planes para una fuga al Carmelo” u Olinden en “El relojero de Fausto”, tratan de seguir vivos el mayor tiempo posible sin envejecer; o quienes, básicamente, en la vejez luchan por la vida, como sucede en la novela *Diario de la guerra del cerdo*; por último, aunque no en menor grado, están aquellos que se debaten literalmente entre el cuerpo y el alma del ser amado, como los espectros del Robinson y Faustine en *La invención de Morel*; o los casos de Daniela y Paulina en “Máscaras venecianas” y “En memoria de Paulina”, el clon y el fantasma respectivamente.

En la obra de Bioy Casares el género fantástico se manifiesta en dos planos narrativos, el primero de ellos donde lo que lleva a la historia es el fenómeno fantástico y la resolución de lo extraño; y el segundo donde lo fantástico se presenta dentro de lo habitual y más que buscar su

⁵⁹ Dámaso. Op. Cit. Pág. 425.

resolución se acepta su posibilidad dentro de ese contexto. Lo que ambos planos narrativos tienen en común es que en todos los casos los personajes o el narrador cuestionan qué es lo real. En algunas situaciones se plantea la posible existencia de dos mundos paralelos; uno de ellos en el que la inmortalidad es posible, como sucede en *La invención de Morel*. En esta novela el Robinson cuestiona la naturaleza de lo que ve y registra como real, ¿son reales las imágenes de Faustine?, ¿las de los otros habitantes de la isla? Éste es el eje de lo fantástico en autores como Bioy Casares, como señala Rosemary Jackson en su ensayo sobre literatura fantástica: “¿Qué es lo real?, parece ser el dilema o el enigma principal”.⁶⁰ Si bien Dámaso Martínez, quien toma esta noción de Jackson, se refiere principalmente a Horacio Quiroga, tiene el acierto de ubicar al escritor uruguayo como precursor de lo que años más tarde vendría a desarrollar Bioy Casares en *La trama celeste* y, particularmente, en *La invención de Morel*.⁶¹

Bioy Casares, efectivamente, desarrolla lo que Horacio Quiroga esboza años antes en sus cuentos sobre cine y fotografía (“El retrato”, de 1910, “La cámara oscura”, de 1920, “El espectro”, de 1921, y “El vampiro”, de 1927). El Robinson observa, como un espectador de cine, las proyecciones de los personajes: “En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel” (LIM, 26). Pero confunde su naturaleza, creyendo que lo que ve es real. Una vez que comienza a advertir a los otros habitantes de la isla y a darse cuenta de la anormalidad de estas imágenes, es que entra en el dilema de determinar si son sujetos reales o producto de su imaginación, seres fantasmales; luego entenderá que son una serie de proyecciones elaboradas por una máquina, la invención de Morel.

⁶⁰ Rosemary Jackson citada por C. Dámaso. “Horacio Quiroga: La industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos” en: *Todos los cuentos*. Pág. 1300.

⁶¹ Ídem.

Aquí, más que citar ejemplos en donde los personajes cuestionan la realidad, me interesa poner a prueba la definición de Jackson sobre el género fantástico; para ella lo fantástico reside en el plano narrativo y no en el tema como lo estableciera anteriormente Todorov. En realidad existe una evolución notable entre los estudios de uno y otro. Jackson señala que:

[...] la narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético (realista). Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista– y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en esos términos– es manifiestamente irreal.⁶²

Esta concepción se aproxima a lo que Bioy Casares plantea en su segunda etapa, introduciendo lo fantástico dentro de lo cotidiano. Por ejemplo, los personajes de “Planes para una fuga al Carmelo” no ponen en duda la posibilidad de una inmortalidad, esto está planteado de antemano en el relato. Argentina y Uruguay han logrado asombrosos adelantos en medicina, entre ellos interrumpir las enfermedades y con ello la vejez o, incluso, la muerte. Si bien, Bioy Casares no rompe con ese realismo sí hace que sus personajes se enfrenten a él, ¿vivir viejo?, o ¿morir antes de su decadencia?

Jackson divide su ensayo en dos apartados, en el primero expone la parte teórica donde explica lo que ella denomina “modo narrativo”, y en el segundo analiza a detalle algunos textos del *fantasy*. El modo narrativo sirve “para identificar los rasgos estructurales que subyacen en varias obras en diferentes períodos de tiempo”,⁶³ “un tipo particular de discurso literario [que] no está atado a las convenciones de una época dada, ni indisolublemente ligado a un tipo dado de artefacto verbal, sino que más bien persiste como una tentación y un modo de expresión”.⁶⁴ En este sentido, Jackson apunta que entre las *cualidades narrativas* del modo se encuentran algunos

⁶² Rosemary Jackson, Cecilia Absatz (trad.). *Fantasy. Literatura y Subversión*. Pág. 32. Se encuentra en: <http://www.mssi.com.ar/revistas/revista2/literaturaf.htm#16>

⁶³ *Ibíd.* Pág. 6.

⁶⁴ *Ídem.*

rasgos como los *efectos narrativos* de impulsos psíquicos básicos,⁶⁵ que expresan las manifestaciones inconscientes del deseo, basándose en los estudios de Freud. El *fantasy* permite explorar estas manifestaciones a través de lo que para la realidad del texto resulta extraño, nuevo o diferente. De esta manera, lo que propone Jackson podría adecuarse a lo que sucede con los personajes de las narraciones fantásticas de Bioy Casares, al enfrentarse a una situación particularmente insólita e incluso perturbadora. Pero también en relación con el modo narrativo al “considerar lo fantástico como una forma particular de narrar, sin importar la temática abordada”.⁶⁶

Aunque la propuesta de Rosemary Jackson es sin dudas seductora, no se puede limitar lo fantástico únicamente a un modo narrativo, cuando es indiscutible que existen temas que son de particular interés para éste. Lo fantástico responde a un modo narrativo, pero también privilegia ciertos temas. Idea a la que tanto Jorge Luis Borges como Adolfo Bioy Casares se adhieren desde principios de la década de 1940. “Todo está subordinado por la necesidad del tema”,⁶⁷ escribiría Bioy en el Prólogo de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Borges, y esos temas son para ambos los metafísicos. Además, hay que recordar que esta reseña, junto al Prólogo que hace Borges a *La invención de Morel* y el Prólogo y la Posdata, de Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*, son en conjunto un manifiesto de su poética; particularmente de Bioy Casares, puesto que Borges no escribirá su narrativa bajo la misma serie de postulados.

Asimismo, Louis Annick pone particular énfasis en la crítica al Prólogo de Bioy Casares de la *Antología de la literatura fantástica*, que presenta una gran distancia entre lo que el prologuista propone como las características de los relatos del género fantástico y los textos

⁶⁵ *Ibíd.* Pp. 6-7.

⁶⁶ *Ídem.*

⁶⁷ Adolfo Bioy Casares. “Reseña sobre *El jardín de senderos que se bifurcan*” en: *Sur* 92. Pág. 60.

elegidos para la antología. Lo que está haciendo Bioy Casares al escribir el Prólogo es “la tentación de definir lo fantástico como un género teórico y el simple catálogo de temas y recursos”,⁶⁸ pero más allá de esto, se trata de la propia “concepción que el compilador tiene del tema elegido como eje organizador”,⁶⁹ es decir, Bioy Casares no sólo pretende armar una especie de historia del género fantástico, sino de la idea que, por un lado, tienen Borges, Silvina y él sobre el género, pero también las particularidades que, de acuerdo con su criterio, comparten los relatos fantásticos.

En el Prólogo, Bioy Casares elabora una enumeración de argumentos fantásticos, entre los que se encuentran el “Tema de la inmortalidad” y las “Fantasías metafísicas”; sin embargo, cuando se refiere al primero de ellos no lo explica, sino que nada más ofrece una serie de relatos que se corresponden con dicho argumento: “Citaremos ‘El Judío Errante; Mr. Elvisham’, de Wells. ‘Las islas nuevas’, de María Luisa Bombal; ‘She’, de Rider Haggard; ‘L’Atlantide’, de Pierre Benoit”.⁷⁰ Pero cuando habla de las fantasías metafísicas explica brevemente, además de incluir los ejemplos:

Aquí lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento. Nuestra antología incluye: “Tantalia”, de Macedonio Fernández; un fragmento de “Star Maker”, de Olaf Stapledon; la historia de Chuang Tzu y la mariposa, el cuento de la negación de los milagros; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges.⁷¹

Esta breve explicación confirma lo que Bioy Casares busca en la literatura, una obra de “imaginación razonada”; pues estas obras “tienen un argumento hábilmente tejido, un rigor

⁶⁸ Annick Louis. “Definiendo un género – La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. Pág. 415.

⁶⁹ Ídem.

⁷⁰ Adolfo Bioy Casares. “Prólogo” en: *Antología de la literatura fantástica*. Pág. 5.

⁷¹ Ídem.

intrínseco, y una capacidad de suspensión y sorpresa”,⁷² y si algo caracteriza a este escritor argentino es la atención hacia la forma. Bioy Casares enumera tempranamente, apenas en 1940, esta serie de argumentos sobre lo fantástico; sin embargo, no logra exponerlos en su totalidad, pues se trata apenas del inicio de lo que vendría a ser un proyecto de vida: renovar el género fantástico e introducirlo a la cultura argentina, así como en su obra. Lo que sí es claro, ya desde este momento, es que Bioy Casares posee una tradición del género y, por lo tanto, conoce los temas más comunes del mismo, así como las obras y exponentes más representativos. Curiosamente, estos dos argumentos que, además, enumera en ese orden, terminarían entremezclándose en su propia obra. Tomás Meehan da cuenta de esta conjunción en *La invención de Morel*, señalando la existencia de “una temática doble: una metafísica y otra creadora”,⁷³ donde:

El tema metafísico principal es la posibilidad de la inmortalidad humana. El tema de la capacidad del hombre para la creación se manifiesta en el interés en la invención y las actividades inventivas de varios personajes novelísticos. Se ve la reacción estética de los personajes en lo creado y en las relaciones entre la realidad y lo creado.⁷⁴

Con *La invención de Morel*, Bioy Casares pone en práctica su propia poética del género fantástico, a diferencia de los prólogos y reseñas en los que trata a grandes rasgos el género; sumado a esto, expone una poética del tema, más allá de todas las posibilidades de la metafísica; se lee un Bioy Casares particularmente interesado en la inmortalidad o, como puede señalársele también, en el binomio vida-muerte. No en todos los autores es posible hablar de una “poética del tema”, pero en casos como el de este escritor es más que justificable, pues la inmortalidad se presenta como un tema recurrente en sus novelas y cuentos, siempre variable y enriquecido por

⁷² Thomas C. Meehan. “Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel*, por Adolfo Bioy Casares”. Pág. 503.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ídem.

una serie de elementos narrativos que, guiados por la capacidad inventiva del autor, le permitieron crear una obra rica y no monótona por la recurrencia temática.

Meehan, pone atención también a la reacción de los personajes frente a lo creado y a las relaciones que éstos establecen con la realidad, asunto que, como había señalado, plantea Jackson al cuestionar qué es lo real, en el modelo narrativo del fantástico. Por otro lado, Meehan añade algo que no debe de pasar desapercibido al estudiar la obra de Bioy Casares, que tiene que ver con las propias obsesiones que el autor tuvo: “Es difícil separar lo metafísico de lo creativo, el impulso de inventar o crear de un personaje suele estar motivado por sus obsesiones metafísicas –miedo del tiempo, de la muerte, búsqueda de la inmortalidad, etc.–”.⁷⁵ De la misma manera que el impulso de crear una obra literaria puede estar motivado por las obsesiones metafísicas del autor. Cabe señalar que lo anterior no pasa, necesariamente, con otros autores, pero en el caso de Bioy Casares es más que explícito, pues éste reconoció en entrevistas y conversaciones su profundo temor a la muerte y a la vejez.

El siguiente es un fragmento de una entrevista realizada en 1994, cinco años antes de su muerte, cuando las tres personas más cercanas a Bioy Casares habían fallecido:

- D.O. –Ahora que no está Borges para compartir la pasión por la literatura, ni Silvina, ni su hija Marta, ¿cuál es su mejor momento del día?
- ABC –Es muy difícil contestar eso. Quizás al despertar, porque uno comprueba que va a vivir un día más.
- D.O. –¿Sigue teniendo miedo?
- ABC –Sigo teniendo horror a la muerte. Arrastro esa falencia desde chiquito. No me parece nada simpática.⁷⁶

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ Daniel Olivera. “Entrevista a ABC”. *Noticias*. 13 de noviembre de 1994. Se encuentra en: http://www.literatura.org/Bioy/Bioy_reportaje.html

En otra entrevista, tres años después de la anterior, Bioy Casares habla del temor que tiene hacia la muerte, pero también, gracias a la observación de su entrevistador, de la relación que existe entre este sentimiento y su obra literaria:

T.B. –¿Le resulta difícil asumir la idea de la muerte?

ABC –Me parece raro. Estoy tan ocupado con las cosas de la vida, que pensar que haya un momento que todo cese... En fin, estoy interesado en el futuro, y al mismo tiempo digo: “a mi edad el futuro es muy peligroso; puede estar esperándome para darme un mazazo”.

T.B. –Hay quienes consideraron a su obra literaria como fantástica; otros metafísica. No faltan los que sostienen que entra en lo sobrenatural. Están los que aseguran que es surrealista, y también aquellos que no vacilan en afirmar que, en muchas de sus páginas, hay destellos románticos. ¿De qué carácter la considera usted?

ABC –Yo creo que lo que entendemos nosotros por literatura fantástica corresponde a lo que es mi obra, o si no a algo que no me gusta nada, que es la ciencia-ficción. Cuando leo libros de ciencia-ficción generalmente me parecen malos o no me interesan. Y tengo la melancólica convicción de que se me ocurren historias de ciencia-ficción con bastante frecuencia.⁷⁷

Su horror por la muerte tiene, sin lugar a dudas, que ver con la idea que expone en la cita anterior, un horror a “que haya un momento en que todo cese”. Pero no se trata de un horror generado por la vejez (al momento de la entrevista tenía 83 años), sino de una angustia de toda la vida.

Dos de sus obras se refieren a esta turbación, en mayor medida que las demás; se trata de *La invención de Morel* y “El relojero de Fausto”. En la novela, el perseguido pide como último deseo que si alguien es capaz de inventar una máquina donde las presencias, es decir, los espectros de él y de Faustine, puedan unirse, que lo hagan entrar en la conciencia de ésta. Esta conciencia es la que impedirá que “todo cese”, como teme Bioy Casares. En “El relojero de Fausto”, esto es más notorio, pues cuando Sepúlveda, el doctor que le dará 50 años más de vida a Olinden, le pregunta sus motivos, éste simplemente responde que le da pereza que su conciencia

⁷⁷ Tomás Barna. “Entrevista *Conversando con Bioy Casares: Una Invitación al Viaje*”. Revista literaria *La máquina del tiempo*. 1997. Se encuentra en: <http://www.lamaquinadel tiempo.com/Bioy/Repobioy.htm>

Nota: Esta entrevista se realizó dos años antes de que Bioy Casares falleciera.

se interrumpa y, aunque pareciera desinteresado, al final del relato se entiende que lo que lo mueve es el temor a que todo acabe.

En este sentido, es difícil, e innecesario, tratar de separar al escritor de su obra, pues Bioy Casares pertenece a esos escritores que son vivos promotores de sus creaciones y cuya personalidad determina en gran medida los argumentos de su narrativa. Se trata de un autor tan compenetrado con su obra, que un lector que la conozca bien, así como las ideas del autor, se dará cuenta que existen momentos en los que el narrador o los personajes expresan ideas más del autor que de ellos mismos. En *La invención de Morel*, por ejemplo, se puede percibir al autor en varias de las anotaciones que hace el narrador, las cuales tienden a aparecer señaladas dentro de un paréntesis. Meehan, por su parte, se acerca sesgadamente a esta idea:

El narrador es, claro está, la criatura de Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, el autor mantiene estricta distancia estética, adoptando la convención novelística del diario [en *La invención de Morel*], y así refuerza la apariencia del libro como la creación únicamente de su narrador. Así todas las creaciones imaginativas de esta novela se reflejan. Esencialmente, son invenciones dentro de una invención principal, el artificio verbal de Adolfo Bioy Casares.⁷⁸

Las obsesiones de Bioy Casares se convierten en alimento para sus relatos, disfrazadas en sus temas más recurrentes: la soledad, el amor, la vida, el tiempo, la muerte, etcétera. Y de alguna forma todos sus temas terminan entretejiéndose en sus obras. Sin embargo, algunos de éstos se construyen de manera más amplia. La inmortalidad se presenta como una constante temática entre la reflexión metafísica y la recreación fantástica, motivada por el miedo a la soledad y a la pérdida del ser amado, es de ahí que surge la importancia de inventar mecanismos técnicos, lograr avances médicos y tener fe en las cuestiones más disparatadas o, incluso, en las más espirituales para los personajes. Creer que se puede vivir eternamente, que la transmigración de las almas es posible, que se pueden preservar las sensaciones vivas más allá del cuerpo o en el

⁷⁸ Meehan. Op. Cit. Pág. 505.

cuerpo mismo, que es noble luchar porque la conciencia no se apague; esto es por lo que pelean los personajes de Bioy Casares, porque la inmortalidad los mantiene vivos, pese a la muerte.

Curiosamente, en 1936, Borges publica una reseña sobre *La estatua casera*, de Bioy Casares, en la revista *Sur*, misma que fue tema de debates, pues en este punto Borges no favorecía del todo a quien llegara a ser su mejor amigo. En ella, sin embargo, y pese al año en que aparece, apenas en los años 30, Borges se expresa sobre Bioy de la siguiente manera: “Que yo sepa, nadie resiente como Bioy la inestabilidad de la vida, sus muchas grietas de entresueño y de muerte”,⁷⁹ previendo lo que vendría a ser parte de su poética.

El género fantástico le permite a Bioy Casares desarrollar el tema de la inmortalidad dentro de otras ideas ya presentes en la tradición literaria, como el pacto fáustico o el eterno retorno, brindándole “la posibilidad de seguir inventando historias de firme línea argumental”.⁸⁰ Tanto para Borges como para Bioy, el eterno retorno representó “la idea más pavorosa que el hombre ha creado, pero que permite operar los relatos más aventurados y fantasiosos sobre la recurrencia y las historias cíclicas”;⁸¹ el pacto fáustico, sin embargo, no se queda atrás, pues en la tradición siempre ofrece consecuencias terribles para quienes forman parte de él.

Finalmente, se puede establecer que en la poética de Adolfo Bioy Casares tanto la forma como la trama están subordinadas por el tema, así como todos los demás mecanismos de narración; y que el tema de la inmortalidad ocupa un lugar predominante a lo largo de su obra literaria, pues se le puede encontrar de manera inaugural desde *La invención de Morel*, en 1940, como tema principal, hasta, por citar un ejemplo, en 1986 con los cuentos antes mencionados de la serie *Historias desafortadas*.

⁷⁹ Ma. Teresa Gramuglio. “Bioy, Borges y *Sur*” en: *Punto de vista* 34. Pág. 12.

⁸⁰ Podlubne. Op. Cit. Pág. 196.

⁸¹ Nicolás Rosa. “Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*” en: *Homenaje a Adolfo Bioy Casares – Una retrospectiva de su obra*. Pág. 115.

La constancia de dicho tema a lo largo de más de 40 años sugiere la posibilidad de que el autor haya construido a lo largo de su obra un concepto sobre la inmortalidad, desde una postura pseudofilosófica, y que no se trate nada más de un mero recurso temático para sus tramas.

SEGUNDA PARTE

Construcción de la inmortalidad

CAPÍTULO III

La invención de Morel: Dos propuestas para ser inmortal (preservar el alma y la conciencia)

El primer requisito de la inmortalidad es la muerte.

Stanislaw Jerzy Lec

En el primer capítulo se habló del proyecto que emprendieron los escritores Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares al apropiarse e introducir en Argentina, y en gran medida en Latinoamérica, los géneros fantástico y policial. En el segundo capítulo se estableció cómo a partir de este gran proyecto Adolfo Bioy Casares pudo formular su propia poética del género fantástico, lo que se puede observar, particularmente, a través de dos sucesos importantes: por un lado, la formación de una “escuela”, con las publicaciones en *Sur* de autores identificados con dichos géneros, donde fungió como coantologador de la *Antología de la literatura fantástica* y, principalmente, como prologuista de la misma; por otro lado, la formación de su poética a través de estos rasgos que él –más que el grupo *Sur*– identificaba como propios del género fantástico y que fue desarrollando en su narrativa, influido a su vez por una filosofía de vida o, podría decirse, de la muerte.

En este mismo sentido, se señaló en los capítulos previos que Bioy Casares hace uso de temas de la tradición literaria que le antecede, especialmente de los que se relacionan con el género fantástico –como el pacto fáustico y el eterno retorno– para el desarrollo de su poética y para la inclusión del tema de la inmortalidad. De la misma forma se determinó que esta poética

se puede leer a grandes rasgos en dos etapas: la primera de ellas donde el autor reconoce en la literatura un artefacto y un espacio para el desarrollo inteligente de argumentos fantásticos, ejemplo de lo cual es su novela inaugural *La invención de Morel*, de 1940; y la segunda, donde estos argumentos cobran otro tono, uno más paródico, como en la serie de cuentos *Historias desaforadas*, de 1986. Para seguir con este orden cronológico, a fin de que el análisis permita ver la evolución del tema de la inmortalidad en la obra y poética de Bioy Casares, proseguiré con el estudio de *La invención de Morel*.

La invención de Morel inaugura en 1940 el tema de la inmortalidad en la narrativa de Bioy Casares, por medio de la creación de un invento tecnológico ideado por el personaje Morel. El argumento de la novela cuenta la historia de un perseguido por la ley, que se esconde en una isla abandonada por recomendación de un vendedor de alfombras italiano. En la isla, y luego de luchar por sobrevivir, se encuentra inesperadamente con la presencia de otras personas a quienes vigila con cautela, especialmente a Morel y a Faustine, esta última de quien se enamora. Poco a poco descubre la verdadera existencia de los personajes y un secreto de grandes proporciones: la invención de Morel, una máquina que inmortaliza a las personas mediante su grabación. Tras esto se oculta otro gran secreto que determina la creencia del abandono de la isla. El perseguido, una vez enamorado, desea inmortalizarse junto a Faustine, por lo que surge la idea de otra invención y con ella la idea de un nuevo tipo de inmortalidad que mejore el mecanismo de Morel, pero, sobre todo, que cumpla con el último deseo del personaje antes de morir.

A partir de esta obra, se observará que Bioy Casares da también especial atención a los avances técnicos-científicos, pues en varios de sus cuentos y novelas serán los inventos base de sus argumentos. En este caso particular, la invención del cine a finales del Siglo XIX, repercutió indudablemente en los nuevos espectadores de principios del Siglo XX, formando generaciones

de cinéfilos en todo el mundo; entre estos, escritores como Horacio Quiroga y Roberto Arlt, quienes incluyen el fenómeno del cine como espectáculo y técnica dentro de su narrativa, así como género predilecto en su labor como críticos y reseñistas para periódicos y revistas nacionales.⁸² Para la década de 1930, en Argentina, las salas del cinematógrafo eran una opción de entretenimiento. Bioy Casares, en entrevistas, así como en sus biografías y diarios, dejó testimonio de su claro gusto por el cinematógrafo, al que asistía todas las tardes para ver películas, principalmente europeas y norteamericanas, que eran las que se proyectaban por aquellos años: “Mis recuerdos más íntimos –ha dicho– están combinados con recuerdos de películas. Pero no sé en qué medida ha influido el cine en mis narraciones”.⁸³ Además, es importante mencionar que temas de la literatura, entre ellos algunos de los que Bioy Casares exploraría, se trasladaron al cine desde los inicios de éste, como el mito del Fausto, con los hermanos Lumière: *Faust et Marguerite* (1897).

Así, el cinematógrafo –además de tratarse de una invención que, junto con la fotografía, cambiaría la historia de las artes, de la documentación, del entretenimiento, etcétera, en todo el mundo– serviría también de alimento para la obra de escritores, como sucede en el caso de Bioy Casares, quien toma literalmente el proyector cinematográfico y su mecanismo para el desarrollo de su novela *La invención de Morel*; pero también imagina las posibilidades que un invento como éste podría despertar en los deseos del hombre común, en este caso, la inmortalidad; aspecto que, como ya mencioné, trabajó también Horacio Quiroga en sus cuentos sobre cine. Bioy Casares, sin embargo, no se limitó a la máquina y a la imaginación del hombre frente a ésta, sino que elaboró también metáforas de la vida a través del cine, como sucede en su cuento

⁸² Tanto Horacio Quiroga como Roberto Arlt publicaron reseñas de cine para revistas como *Caras y Caretas*, *Atlántida* y *El Hogar*; además, textos de Quiroga aparecieron en el diario *La Nación*. Ver: *Notas sobre el cinematógrafo*, Roberto Arlt, y *Cine y literatura*, de Horacio Quiroga.

⁸³ Carlos Dámaso Martínez. “La literatura, la fotografía, el cine y la eternidad” en: Entrevista en *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos*.

“El relojero de Fausto”, en el que compara la vida con el tiempo en que se proyecta una película: “Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película acabe” (ERF, 71). Todo lo anterior tiene que ver con la apropiación que realiza Bioy Casares de ciertos elementos en beneficio de su obra literaria, pero también en su búsqueda por reelaborar el género fantástico:

De este modo fue posible entender que la apropiación del género implicaba también un cambio en la tradición de lo fantástico iniciada a fines del Siglo XIX en la literatura argentina a través de la incorporación de modos discursivos, enunciativos y temáticos de características inéditas hasta ese momento. En el territorio de las suposiciones sobre cuáles eran estos elementos renovadores se pudo detectar que la invención técnica y, particularmente, la influencia del fenómeno cinematográfico, en cuanto nuevo arte producido por la creación de la tecnología en esas primeras décadas del Siglo XX, eran rasgos claramente observables en la temática de *La invención de Morel*.⁸⁴

El cinematógrafo fue, pues, un detonante para el desarrollo de algunos de los argumentos de Bioy Casares y para la forma del artefacto literario. La invención de Morel –la máquina que da nombre a la novela– está construida a semejanza del proyector cinematográfico, ya que mediante una cámara se captura la imagen de los personajes que se desean immortalizar y, luego, a través de un proyector, se exhiben las imágenes eternamente sobre la isla. Lo que realiza Bioy Casares es “la estetización de la invención técnica, le confiere una compleja dimensión filosófica y hace de ella la metáfora última de la máquina novelar”.⁸⁵ De esta manera, el primer mecanismo para obtener la inmortalidad es el invento de Morel, el cual no hubiese sido posible sin una concepción previa de inmortalidad pensada por él autor.

La inmortalidad de Morel es la primera que se presenta en la novela, si bien el perseguido desde un comienzo va esbozando sus reflexiones acerca de la vida y la muerte. Esta primera inmortalidad antecede al argumento de la novela, pues no se construye dentro de éste, sino que se

⁸⁴ Carlos Dámaso Martínez. Tesis doctoral: *Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Pp. 7-8.

⁸⁵ Pampa Olga Arán (*et. al.*) citada por C. Dámaso. Tesis doctoral: *Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Pág. 77.

conoce a través de la narración del perseguido, quien escribe un diario en el que deja testimonio de su experiencia en la isla, así como de la existencia de la máquina y de su inventor. Este registro encuentra su razón de ser no sólo dentro de las reflexiones en torno a la inmortalidad, sino del género fantástico en sí, pues en él el perseguido deja testimonio de los sucesos extraños que acontecen en la isla: la repetición de imágenes, la aparición de dos soles superpuestos, la presencia de inesperados visitantes en la isla y su ausencia repentina, etcétera. Cuando el perseguido expresa: “Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada, irreal” (LIM, 151), está refrendando la idea de Bioy Casares del género fantástico en donde se presenta un suceso extraño y, a la vez, la pregunta que se hace Rosemary Jackson del género, ¿qué es lo real?

Estos sucesos extraños no cobran sentido sino hasta que escucha la proyección de Morel, hablando de sus verdaderas intenciones al reunirse en la isla con sus amigos: “Las conversaciones eran lánguidas. Morel propuso el tema de la inmortalidad” (LIM, 135). Lo que relata el perseguido es lo que ocurre en una doble realidad, o en la realidad y en un mundo alterno que se superpone al suyo y del cual forma parte como espectador, porque no sabe, hasta ese momento, que lo que había estado observando no eran cosas reales, sino las proyecciones de lo que alguna vez existió. Debido a esto es que la realidad superpuesta le resulta a veces cercana –pues la observa– y otras lejana –ya que no entra en contacto directo con ella–; efecto similar al que se produce con el espectador de cine.

Entre los sucesos extraños que registra está la aparición de Faustine, en quien encuentra refugio en un momento de desesperanza y a quien convierte en motivo de supervivencia, así, vive para seguir viéndola, esperando encontrarse al fin un día con ella:

No espero nada. Esto no es horrible. Después de resolverlo, he ganado tranquilidad. Pero esa mujer me ha dado una esperanza. Debo temer las esperanzas. Mira los atardeceres todas las tardes; yo, escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora. La mujer, con la sensualidad de cingara y con el pañuelo de colores demasiado grande, me parece ridícula. Sin embargo siento, quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias y en los que están en su misma sangre (LIM, 105).

Cuando el perseguido intenta entrar en contacto con Faustine y ésta no lo percibe, comienza a elaborar una serie de hipótesis, incluso aquellas en donde las personas a las que ha estado observando viven en un cielo distinto, otro mundo, y los mundos de ambos han coincidido en el mismo sitio. Hipótesis que, según se dará cuenta después, no es disparatada. Sin embargo, cuando la presencia de Faustine desaparece de la isla, el perseguido se enfrenta no sólo a la soledad en la que había estado viviendo antes, sino también a la ausencia de la mujer de quien se había enamorado. Volviendo así a la desesperanza, lo que lo hace pensar en la posibilidad de la muerte:

Estuve horrorizado (pensé con teatralidad interior) de ser invisible; horrorizado de que Faustine, cercana, estuviese en otro planeta (el nombre Faustine me puso melancólico); pero yo estoy muerto, yo estoy fuera de alcance (veré a Faustine irse y mis señas, mis súplicas, mis atentados, no la alcanzarán); aquellas soluciones horribles son esperanzas frustradas (LIM, 141).

El estado emocional del personaje, ante el horror y la desesperanza de que Faustine no exista en el mismo mundo que él, lo lleva a pensar en la posibilidad de la muerte, pero una muerte que encuentre sentido, no morir para no sufrir, sino para estar al lado de quien ya en ese momento, sospecha, está muerta. De esta manera, el perseguido monologa sobre el problema de la muerte, pero siempre en torno al objeto de su deseo, Faustine. Llega a bromear sobre la posibilidad de estar muerto y cuando vuelve a la idea de que no es posible que él esté muerto se exaspera y desea estarlo. Finalmente, en un momento de cansancio concluye:

Hacía mucho tiempo que pensaba en esto, así que ya estaba un poco harto y seguí con menos lógica: no estuve muerto hasta que aparecieron los intrusos; en la soledad es imposible estar muerto. Para resucitar debo suprimir a los testigos. Será un exterminio fácil. No existo: no sospecharán su destrucción (LIM, 142).

Llama la atención el razonamiento que sigue el perseguido, sugiere que él es quien está muerto, pero, además, postula que en la soledad es imposible estar muerto, si esto es así, entonces vivir implica estar solo, o visto de otro modo, la muerte sugiere la compañía. No puede estar muerto si no hay alguien que dé fe de su muerte. Estas ideas, además del invento de Morel, son las que ayudarán a que el perseguido elabore su idea de inmortalidad. Un primer aspecto trascendental de esta concepción tiene que ver con la muerte, ser inmortal para el perseguido no es la idea de seguir vivo, por el contrario, es necesaria la muerte para ser inmortal y la muerte es el único medio para acceder a la mujer amada.

No obstante, el perseguido no piensa en una “inmortalidad” como tal hasta que conoce el invento de Morel. Éste, al igual que el perseguido, elabora un registro de lo que hace, pero con la finalidad de relatar a sus compañeros de vacaciones su confesión sobre lo que les ha hecho y, por ende, las verdaderas intenciones de reunirlos en aquella isla alejada de todos. Este registro lo obtendrá luego el perseguido y lo anexará a su diario. Morel, entonces, anuncia el tema, nervioso de contarles la verdad y tratando de evitar inexactitudes sobre lo ocurrido, decide leerles lo que ha escrito:

«Tendrán que disculparme esta escena, primero fastidiosa, después terrible. La olvidaremos. Esto, asociado a la buena semana que hemos vivido, atenuará su importancia.

Había resuelto no decirles nada. No hubieran pasado por una inquietud muy natural. Yo habría dispuesto de todos, hasta el último instante, sin rebeliones. Pero, como son amigos, tienen derecho a saber».

En silencio movía los ojos, sonreía, temblaba; después siguió con ímpetu:

«Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un

escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados» (LIM, 152).

Morel no sólo toma a sus amigos como objetos para ser fotografiados, sino que los incluye como parte de su plan de immortalizarlos. Curiosamente, lo que hace con ellos al tomarlos como objetos y fotografiarlos es justamente animar esos objetos. Morel cree que con esto les está dando vida, puesto que una vez fotografiados serán representados eternamente, es decir, los hará presentes. En este sentido, se puede observar que Bioy Casares está recurriendo a un efecto del género fantástico, como lo señala Rosemary Jackson: “La representación de la imagen o de visiones no es algo nuevo en la literatura fantástica. En realidad es un aspecto fundamental ya que el fantástico se articula, generalmente, alrededor de imágenes espectrales”;⁸⁶ Dámaso Martínez lo relaciona con *La invención de Morel*, pues si los fantasmas son recurrentes en dicho género, los de la novela son ejemplo y, además, renovador, pues se trata de fantasmas “producidos por la invención técnica, un rasgo inédito que puede relacionarse en parte por la gravitación que ha tenido el imaginario de los conocimientos científicos y la producción tecnológica en las décadas de 1920 y 1930”.⁸⁷

Morel cree darles vida a las imágenes, pero no entiende por vida la actividad interna del ser, sino la perpetuación de las imágenes, porque en ellas vivirán para siempre los personajes grabados. De acuerdo con él, no existe una mayor vida que la eternidad que les confiere su cualidad de espectros. Desde esta perspectiva, la vida, según Morel, será analógica a la representación de los actos de quienes en el momento de ser capturados son seres vivos. Esta idea se va haciendo más compleja conforme explica su invento. Otro rasgo esencial de esta inmortalidad de Morel es el estado anímico de las personas al momento de ser fotografiadas,

⁸⁶ Rosemary Jackson citada por C. Dámaso. Tesis doctoral: *Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Pág. 146.

⁸⁷ Carlos Dámaso Martínez. Tesis doctoral: *Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Pág. 146.

pues los involucrados no deben estar al tanto de que son grabados. La razón de que éstos no lo sepan es el deseo de que sean capturados lo más fiel posible a su esencia: “«Podría haberles dicho al llegar: Viviremos para la eternidad. Tal vez lo hubiéramos arruinado todo, forzándonos para mantener una continua alegría»” (LIM, 152-153). De esto se puede observar que el proyecto no contempla la simple perpetuación de imágenes. En su búsqueda por mantener la esencia de los individuos está también el deseo de que lo que se capture sea digno de ser immortalizado. No se trata de mantener vivo algo que no vale la pena recordar, por el contrario, si algo merece ser recordado son los buenos momentos.

De esa manera, Morel justifica lo que hace: “«Pensé: cualquier semana que nosotros pasemos juntos, si no sentimos la obligación de ocupar bien el tiempo, será agradable. ¿No fue así?»” (LIM, 152-153). Morel conoce la conducta del ser humano y sabe que ésta se modifica cuando saben que están siendo grabados, pues dejan de ser naturales. Lo que les trata de decir es que les ha otorgado no sólo la oportunidad de vivir una eternidad, sino de hacerlo de manera natural. Pero el invento tiene en sí algo perverso, como lo tendría cualquier intento por ser inmortal. Sus ensayos acabaron con la vida de otros amigos y esto es lo que alarma a sus interlocutores: “«Por cierto que las obras de los hombres no son perfectas. Aquí faltan algunos amigos»” (LIM, 152-153), se refiere a Charlie: “«Pero lo tengo. Si alguno quiere verlo, puedo mostrárselo. Fue uno de mis primeros ensayos con buen resultado»” (LIM, 153). Morel se expresa de Charlie como si fuera un objeto más al que puede exhibir.

Prosigue su lectura y revela información que es importante para la construcción de su concepto de inmortalidad: “«Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental...»” (LIM, 153). La inmortalidad en este sentido es un motivo para que los

personajes vivan junto a la persona amada, empezando por Morel, y luego con el perseguido. La inmortalidad, que era la finalidad en un principio, se convierte en un instrumento, y la finalidad pasa a ser el deseo de eternizarse con la persona amada; los amigos, por su parte, son el móvil para que Faustine, la mujer amada, acepte ir a la isla:

«Convenía seguir una táctica. Trazar planes». (Morel cambió de tono, como queriendo cortar la gravedad que habían traído sus palabras). «En los primeros, la convencía de veniros solos (imposible: no la he visto sola desde que le confesé mi pasión) o la raptaba (habríamos peleado eternamente). Nótese que, por esta vez, no cabe la exageración en las palabras eternamente». Alteró mucho este párrafo (LIM, 153).

A pesar de la traslación del tema, el motivo de éste no se pierde de vista. Morel intenta justificarse nuevamente, ahora apoyado en las ciencias. Retoma la importancia en sí de la inmortalidad y, por lo tanto, de su propio proyecto. Como había mencionado antes, para Bioy Casares los avances tecnológicos y científicos tienen vital importancia en la elaboración de sus argumentos, y no sólo como objetos, sino también los motivos por los cuales el hombre ha sentido la necesidad de inventar una u otra cosa. Así, en Morel encarna al hombre que desea suprimir las ausencias. Cuando el perseguido lee las hojas amarillas de Morel encuentra en ellas las ideas de otros aparatos que han hecho esto, como el radio, la televisión y el teléfono, *medios de alcance y retención* (LIM, 163), pero, también, halla ahí las bases para lo que desea alcanzar mediante el invento de Morel:

Todos los aparatos de contrarrestar ausencias son, pues, medios de alcance (antes de tener la fotografía o el disco hay que tomarla, grabarlo).

Asimismo, no es imposible que toda ausencia sea, definitivamente, espacial...

En una parte o en otra estarán, sin duda, la imagen, el contacto, la voz, de los que ya no viven (*nada se pierde...*).

Queda insinuada la esperanza que estudio y por la que he de ir al sótano del museo a mirar las máquinas (LIM, 163).

Si el radio y la telefonía acercan la voz, la televisión lo hace, además, con la imagen. Morel sigue con este mismo razonamiento, pero lo que le interesa son esas otras sensaciones, puesto que cree que nada se pierde. Debido a esto, cree que la ciencia y la tecnología deben de suprimir las demás ausencias y que, gracias a su invento, será capaz de terminar lo que los otros no hicieron, logrando reunir al fin todas las ausencias.

«La ciencia, hasta hace poco, se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales. El mérito de la primera parte de mis trabajos consiste en haber interrumpido una desidia que ya tenía el peso de las tradiciones y en haber continuado, con lógica, por caminos casi paralelos, el razonamiento y las enseñanzas de los sabios que mejoraron el mundo con los inventos que he mencionado» (LIM, 155).

Todos los inventos a los que se refiere Morel, incluyendo el suyo, tienen como principal función acercar al hombre con el hombre. Además de lo anterior, Morel propone que este acercamiento sea eterno. Esto surge de la reflexión que hace en torno al ciclo biológico y a los miedos que existen en el hombre respecto al final de la vida: “Desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos la muerte en cuanto a la voz” (LIM, 155); concibe que la inmortalidad que está creando le permitirá acceder a todos los sentidos como “presencias durables y nítidas” (LIM, 156) y, de esta manera, al eliminar todas las ausencias, acabará con el miedo a la muerte.

La inmortalidad eliminará todo temor a la muerte, pero ¿no es precisamente ésta la representación del temor?, es decir, la inmortalidad concebida por Morel no es una solución a la muerte, porque en sí misma implica morir, sino una motivación para eliminar el temor al inevitable final. Así, pretender la inmortalidad es un reflejo del temor a la muerte. La cuestión está en que, con la inmortalidad, idealmente se busca perpetuar la vida, por eso Morel quiere que todos los sentidos permanezcan (que no mueran). Morel afirma que sus representaciones (grabaciones) no son más que “simulacros de personalidad” (LIM, 157), puesto que carecen de

conciencia. Lo que hace Morel no es perpetuar la vida, ni crearla, sino reproducirla a través de los sentidos.

Bioy Casares introduce, en esta novela, uno de los principios básicos del concepto de inmortalidad que desarrollará a lo largo de más de cuarenta años de producción literaria, me refiero a la conciencia de sus personajes. En el proyecto de Morel no es que los personajes no posean una conciencia, poseen una, pero es la del momento en que fueron fotografiados y nada más. No existe una continuidad de la misma. En “El relojero de Fausto” sucede lo contrario, ya que para Olinden lo más importante es que su conciencia no se vea interrumpida. Existe una enorme diferencia entre una y otra obra, empezando por el hecho de que el personaje Olinden toma la decisión de ser inmortal, mientras que a los personajes de *La invención de Morel* se les incorpora al plan sin que estos tengan conocimiento de éste, salvo por el propio Morel y finalmente por el perseguido.

Morel, entonces, sugiere la congregación de los sentidos, lo que, de acuerdo con su hipótesis, ocasionará el surgimiento del alma: “«La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores»” (LIM, 178); estos efectos son principalmente la muerte de quienes son objeto de sus grabaciones, recordando el caso particular de Charlie, quien muere luego de ser grabado; pero a quien Morel se refiere como si estuviera vivo dentro de la grabación. Esta parte de la inmortalidad de Morel puede, a su vez, relacionarse con el mito popular de que las fotografías roban el alma.

Algo que resulta muy interesante del caso de Morel, a diferencia de otros personajes de Bioy Casares, es que se trata de un inventor y científico que es capaz de explicarles a sus interlocutores la complejidad de su invento, tomando en cuenta los aciertos y las fallas, por esto,

prevé en su explicación las posibles dudas y reparos de sus interlocutores, estando así siempre un paso más adelante que ellos. De esta manera, les hace ver que la falla de su invento no está en la muerte de los sujetos, sino que la inmortalidad se obtiene precisamente a través de la muerte. La falla existe, pero ésta está en los primeros efectos que produjo sobre sus receptores, ya que no lograba congregar armónicamente sus datos: “«en algunos, por ejemplo, la imagen no coincidía con la resistencia al tacto; a veces, los errores son imperceptibles para testigos poco especializados; en otras, la desviación es amplia»” (LIM, 158). Finalmente, y a pesar de las fallas, Morel logra congregar armónicamente esos datos, obteniendo lo que él llama “personas reconstituidas” (LIM, 157), que vivirán siempre y cuando sean proyectadas; personas que, según Morel, nadie distinguiría de las vivas:

«[...] (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo» (LIM, 157).

En este mismo sentido, y retomando la singularidad científica que caracteriza a Morel, se pueden observar las reacciones de sorpresa que tienen sus personajes, pues aunque está manifiesta la incredulidad y el terror de que sea cierto lo que Morel les ha confesado, también está la curiosidad por el objeto creado, por el invento. De manera que Stoeber, uno de los personajes que acaban de enterarse de su verdadero destino en la isla, le pide a Morel que le enseñe las imágenes que tiene. En este sentido, Thomas C. Meehan señala la importancia de una doble temática presente en *La invención de Morel*: una metafísica y otra creadora, lo cual se corresponde con el manifiesto de Bioy Casares respecto al género fantástico, pues pone en juego las reacciones estéticas de sus personajes frente a lo creado y la relación que desarrollan frente a ese otro mundo que convive con el suyo:

El tema metafísico principal es la posibilidad de la inmortalidad humana. El tema de la capacidad del hombre para la creación se manifiesta en el interés en la invención y las actividades inventivas de varias personas novelísticas. Se ve la reacción estética de los personajes en lo creado y en las relaciones entre la realidad y lo creado.⁸⁸

Resulta fundamental para la estructura del género fantástico el modo en que “lo fantástico” se introduce en la historia. En el caso particular de la obra de Bioy Casares se puede decir que esto se introduce en dos niveles, en el inventivo, es decir, el acto creador de la novela, y en la realidad del argumento. En el acto creador “el autor de la literatura fantástica no imita servilmente la realidad, sino que la altera, e inventa nuevos mundos de la imaginación, auténticos ‘objetos artificiales’, para recordar el término de Borges”.⁸⁹ Bioy Casares crea dentro de ese objeto artificial llamado novela, un mundo “realista” y en él se produce lo fantástico o, como lo señala Thomas C. Meehan, la hipótesis irreal: “la ficción fantástica propone una sola hipótesis irreal, alrededor de la cual el escritor teje su trama ficticia”.⁹⁰

La hipótesis irreal de *La invención de Morel* consiste en la posibilidad de la inmortalidad, y bajo esta idea es que se desarrolla toda la novela. Lo interesante, además de la intrincada trama que construye Bioy Casares al entrelazar, por un lado, la parte de la invención y, por otro, la situación amorosa entre Morel y Faustine, y el perseguido y Faustine, es observar cómo se construye esa posible inmortalidad y en qué consiste. Como mencionaba en el capítulo anterior, el argumento de Bioy Casares en esta primera etapa de su poética es mucho más serio en tanto que lo que privilegia es la construcción de la novela y, al mismo tiempo, elige un tema profundo como la inmortalidad para el desarrollo de esa trama inteligente que precisa desarrollar; de

⁸⁸ Thomas C. Meehan. “Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares”. Pág. 503.

⁸⁹ *Ibid.* Pág. 504.

⁹⁰ *Ídem.*

acuerdo con el manifiesto de los géneros que defiende –el policial y el fantástico– y en los que se proyecta como escritor.

La inmortalidad ocupa así un tema de profunda reflexión en esta novela, a diferencia de lo que será en obras posteriores en donde también se aborda. Algunas particularidades de esta inmortalidad, como el modo en que se presenta, han hecho sugerir la idea filosófica del eterno retorno, pues la máquina de Morel funciona gracias a la repetición de las mareas y la fuerza de las olas, que permiten que el proyector se accione y aparezcan los espectros en la isla. Es decir, la repetición es la base del funcionamiento del proyecto de Morel:

«Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos– repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos» (LIM, 162).

Sin embargo, si de concepciones filosóficas se trata, el proyecto de Morel tiene mayor relación con los modelos filosóficos del idealismo empirista de Berkeley y Hume, que “manifiestan de distintos modos algunos escritores de esa época como Borges y Macedonio Fernández [...]”,⁹¹ de este modo, más que ligar la concepción de la inmortalidad a una corriente filosófica por su funcionamiento, se puede vincular en el modo en que los personajes actúan frente a la idea de ser eternizados, así como el modo en que interactúan:

“[...] encuentran que en *La invención* esta corriente filosófica se revela en los diálogos del personaje, en la imposibilidad de acceder a sus semejantes”⁹² como modalidad de una conciencia solipsista. Por estas razones creen que “esta problemática de orden filosófico alcanza a la visión de la invención técnica y le da toda su significación”.⁹³

⁹¹ Pampa Olga Arán (*et. al.*) citada por C. Dámaso. Tesis doctoral: *Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Pág. 77.

⁹² Ídem.

⁹³ Dámaso. Op. Cit. Pág. 77.

No es mi intención profundizar más en este sentido, pues las relaciones filosóficas que existan entre el autor y el idealismo empirista, me interesan en menor grado, pues no se concibe en éste una idea de inmortalidad, tema de esta investigación. Lo que sí es importante resaltar es que existe dicha influencia en la construcción de la invención de Morel, como también es significativo entender que se trata también de una apropiación de modelos filosóficos por parte del autor.

Retomando la repetición, ésta es importante en la elaboración de una idea de inmortalidad, pues mediante este mecanismo los personajes se mantendrán en el mismo espacio y tiempo en que fueron grabados; así como la conciencia de los momentos felices, que es lo que le interesa conservar a Morel. Se trata de “un paraíso privado” en el que vivirán mientras la repetición sea posible. La inmortalidad de Morel resulta novedosa, ya que no existe previamente un concepto de ésta en el que los personajes inmortalizados posean una conciencia estática. En realidad, un modelo idóneo de inmortalidad consistiría precisamente en la continuidad de la vida y, por lo tanto, de la conciencia. Pero aquí, como ya quedó establecido, el concepto tiene que ver con la repetición.

La inmortalidad de Morel es mucho más compleja, ya que la conciencia no es la única que permanecerá estática, otros elementos también se verán afectados; los recuerdos, por ejemplo, serán los de lo vivido hasta ese momento, de manera que el pasado siempre será el mismo y no será posible un nuevo pasado que recordar, ya que no habrá un nuevo presente. Si se examina de manera más detenida esta idea, lo significativo se encuentra en que no existirá tampoco un futuro, por lo que los deseos y anhelos de los personajes quedarán insatisfechos. Al igual que la idea de una conciencia estática, esto resulta notable, pues de la misma manera, la

idea de una inmortalidad supondría la existencia de un futuro posible, pero no así el concepto que tiene Morel.

Los recuerdos son, además, otro tema de particular interés para Bioy Casares, una más de sus obsesiones trasladadas a su literatura. Se puede observar que la importancia que les concede se relaciona en gran medida con su concepto de inmortalidad, por lo que haré un breve paréntesis aquí al respecto. En el cuento “En memoria de Paulina”, que aparece recopilado *En la trama celeste*, publicado en 1948, el narrador y protagonista de la historia construye su experiencia a través de los recuerdos que conserva de una noche que no logra creer, en que pierde el amor de Paulina, y su regreso, en el que “como en un sueño” aparece una Paulina que en realidad es un fantasma. El protagonista percibe una realidad que se le mezcla con los fantasmas generados por el deseo de estar con el ser amado, a partir de los vagos recuerdos corruptos por ese mismo deseo.

El 3 de noviembre de 1997 aparece publicado en el diario *La Nación* un diálogo que sostuvieron Sergio Renán, director de cine argentino, y Adolfo Bioy Casares, con motivo de la filmación de una película basada en su novela *El sueño de los héroes*. En este diálogo Renán expone su fascinación por la novela del escritor argentino, especialmente sobre el trabajo preciso que realiza al representar los códigos y el mundo arquetípico del estilo porteño, aspecto del que se habló en el capítulo anterior al abordar la segunda etapa de la poética bioycasareana. En este diálogo se pueden observar algunas de las ideas que Bioy Casares sostiene acerca de los recuerdos y la memoria:

S.R. –¿Comparte la idea del personaje de Taboada en cuanto a que «hay que cuidar los recuerdos porque son la vida de cada uno»?

ABC –Los recuerdos son nuestra vida. A veces la vida parece muy pobre, porque uno se ha olvidado de un sector de ella. Pero, en lo personal, creo que mis recuerdos son mi vida.

S.R. –¿Cómo logra el equilibrio entre el presente y la memoria?

- ABC –No tengo idea... Cada día vivo pensando en lo que estoy haciendo y no en lo que eso va a significar en mi memoria. Y después se vuelve mágico o desaparece...
- S.R. –¿Lo trascendente es lo que a uno lo ha hecho feliz?
- ABC –No sólo eso. También hay trascendencia en aquello que a uno lo ha entristecido mucho o lo ha asustado.
- S.R. –Gauna ha perdido algo e intenta recuperarlo...
- ABC –Yo entendía al personaje en ese sentimiento. Yo también había perdido algo que no sabía bien qué era, pero tenía la esperanza de la revelación que un día me permitiría recuperarlo. Eso es algo que he sentido con bastante fuerza en mi vida.⁹⁴

La idea que tiene Bioy Casares de que los recuerdos son nuestra vida se puede encontrar en parte de su obra, así como en otras entrevistas donde se expresa al respecto. Somos lo que recordamos, lo bueno y lo malo, las alegrías y las tristezas, pero estos personajes de Bioy Casares –Gauna en *El sueño de los héroes*, y el protagonista de “En memoria de Paulina”– conviven con los fantasmas de sus recuerdos, ya sea por no recordar algo que se cree debe de ser recordado o por tomar por cierto un recuerdo borroso e inventado. En *La invención de Morel*, Morel eterniza lo que serán los recuerdos de unos días placenteros. Aunque el proyecto de Morel es en sí complejo, estas son cuestiones que el personaje no expresa en la novela, pero que sí se pueden leer en ella.

Hasta aquí se ha podido ver la noción que tiene Morel sobre la inmortalidad, pero existe una segunda concepción de ésta, puesto que el personaje del perseguido va construyendo su propio concepto basado en lo que Morel ha hecho, así como en la reflexión de algunas lecturas previas. Al principio de la novela éste señala que ha estado realizando estudios sobre la “Ley Malthus” que, para explicarla de manera breve, consiste en lograr el equilibrio del crecimiento exponencial de la población mediante la muerte de parte de ésta conseguida por las epidemias, el hambre y las guerras. De acuerdo con esto, el gobierno debería de contribuir a la pobreza para que, siguiendo el curso normal, la población enferme o muera de hambre; de lo contrario, si el

⁹⁴ Adolfo Bioy Casares y Sergio Renán. “El sueño de dos héroes” en: *La Nación*. Se encuentra en: <http://www.lanacion.com.ar/80057-el-sueno-de-dos-heroes>

gobierno intentara proporcionarle ayuda sólo incrementaría el número de pobres que seguirían viviendo en mal estado, ya que nunca se alcanzaría un buen nivel de vida para todos. A propósito de esto, habla de que si logra salir vivo de la isla escribirá la *Defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus* (LIM, 93). Con estos referentes previos, se puede deducir fácilmente que el tema de la vida y la muerte es una preocupación consciente del perseguido, más allá de la situación en la que se encuentra.

Esta preocupación consciente del perseguido tiene relación directa con lo que mencionaba en el capítulo anterior, sobre la dificultad que existe en separar a Bioy Casares, escritor, del narrador en esta novela. Las obsesiones de Bioy Casares, así como sus reflexiones, son evidentes en las ideas que el narrador expresa dentro de paréntesis, en el diario que lleva sobre sus días en la isla:

Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar (creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia) (LIM, 99-100).

Estas reflexiones más profundas y cercanas a una filosofía del personaje se presentan no sólo dentro de paréntesis, como ya decía, haciéndolas parecer más del autor que del personaje, sino que son, además, las que marcan un tono completamente diferente con respecto a la obra posterior de Bioy Casares al momento de tratar el tema de la inmortalidad. El tono solemne y profundo con que se trata la inmortalidad en *La invención de Morel* no se volverá a presentar en ninguna de sus obras posteriores, en las que, por el contrario, se ironizará.

Mientras que para Morel la inmortalidad tiene dos motivaciones principales –una, terminar lo que otros inventores han dejado inconcluso y, dos, permanecer eternamente al lado de Faustine– para el perseguido la inmortalidad representa, en un principio, la imposibilidad de

morir y esto es lo que lo motiva a reflexionar al respecto. Si el cuerpo vive, entonces significa que la inmortalidad no será posible, por eso el perseguido señala que el error que se ha cometido está en tratar de retener vivo todo el cuerpo, en vez de la conciencia, que es lo fundamental del ser.

El perseguido cree que la vida consiste en la unión del cuerpo y el alma, puesto que el alma es la responsable de la actividad interna del cuerpo, lo sustancial. De esta manera es primordial que la conciencia permanezca viva para lograr la inmortalidad del ser, pues ésta es la que mueve al cuerpo y la que genera las ideas, así que la inmortalidad que busca el perseguido es la que permita su continuidad. Como Morel, el perseguido comparte la motivación amorosa, y gracias al enamoramiento que tiene del espectro de Faustine toma de manera más seria y profunda los temas que ya desde antes había estado reflexionando; especialmente se plantea la posibilidad de una inmortalidad, como él la concibe, al lado del ser amado:

Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible. Tal vez toda esa higiene de no esperar sea un poco ridícula. No esperar de la vida, para no arriesgarla; darse por muerto, para no morir. De pronto esto me ha parecido un letargo espantoso, inquietísimo; quiero que se acabe. Después de la fuga, después de haber vivido no atendiendo a un cansancio que me destruía, logré la calma, mis decisiones tal vez me devuelvan a ese pasado o a los jueces; los prefiero a este largo purgatorio (LIM, 111).

El perseguido realiza una actividad similar a la de Morel, pues si bien no es quien idea la máquina, sí retoma el invento de éste al dejar por escrito un diario en el que, a manera de testamento, le pide a quien encuentre ese manuscrito que termine lo que Morel no fue capaz de hacer y que lo incluya a él en la conciencia de Faustine, es decir, que la persona que encuentre el invento de Morel logre superponer las imágenes; pero, además, y más importante aún, que logre que las conciencias de ambos entren en contacto:

Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá.

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso (LIM, 186).

Como se puede observar, la idea de una inmortalidad por parte del perseguido surge de la concepción previa que tiene Morel y de su invento. No es posible pensar en la inmortalidad del perseguido sin pensar primero en la de Morel, como tampoco es posible hablar de un solo concepto de inmortalidad en la novela, sino de dos. Al respecto Tomás C. Meehan dice: “Las dos manifestaciones más importantes de la ingeniosidad del hombre son el invento mismo de Morel y su uso por el narrador para producir su propia forma de eternidad. Morel se considera creador, en cierto sentido en competencia con Dios”.⁹⁵

Lo anterior resulta trascendente en dos sentidos, el primero de ellos tiene que ver con el tema de la novela *La invención de Morel*, ya que ésta presenta el desarrollo de un mismo tema por parte de dos de sus personajes, exhibiendo el proceso de pensamiento por el cual pasan ambos para llegar a pensar cada uno su concepto de inmortalidad; lo que confirma, además, la noción de artefacto literario, que Bioy Casares expone y defiende, como una estructura clara e inteligente que muestra un mecanismo de pensamiento, no sólo del autor, sino de los propios personajes. *La invención de Morel* exhibe, entonces, el proceso de pensamiento de los personajes para formular su inmortalidad, desde sus motivaciones hasta el significado que le otorgan.

En segundo lugar, lo anterior es importante porque demuestra lo que señalaba sobre la poética de Bioy Casares en su primera etapa, ya que exhibe tanto la noción de literatura del autor como la profundidad con que toca sus temas literarios predilectos, en este caso la inmortalidad. Sin embargo, aunque se trate de un tema que desarrolla de manera reflexiva y profunda, no se

⁹⁵ Meehan. Op. Cit. Pág. 503.

puede decir que no existan elementos irónicos ni sátira. Desde el comienzo de su narrativa se puede hablar de la presencia de elementos que colocan a Bioy Casares como un autor con un humor agudo, aunque sea hasta su segunda etapa que lo desarrolla de manera más evidente. Nicolás Rosa señala algunos aspectos de la presencia de ironía en esta primera etapa de *La invención de Morel*: “La ironía de Bioy, es constitutiva del texto, la sátira es la advertencia. El *Elogio de Malthus* pareciera confirmar esa opinión sobre los elementos satíricos; detrás de esa sátira se entrevé una lectura fantástica de las supuestas opiniones científicas de Malthus”.⁹⁶ También se puede apreciar desde este punto la sátira que hará luego sobre la figura del médico y del científico.

Volviendo a los conceptos de inmortalidad, si bien existen muchos detalles en la novela que podría enunciar aquí, trataré de ser lo más concreta posible y resumir las diferencias, además de las ya mencionadas, que existen entre un concepto y otro. El invento de Morel cumple con el axioma del perseguido, ya que logra retener “vivas” las sensaciones y la conciencia del momento en que fueron grabados los personajes; sin embargo, no logra eliminar las diferencias espacio-temporales, es decir, unirlos en un mismo espacio y tiempo en el que ambos puedan poseer la conciencia del mismo instante, que es el principal objetivo del perseguido.

El perseguido cree en el invento de Morel y en las posibilidades de mayor alcance que puede tener; no obstante, la limitante que presenta el segundo concepto de inmortalidad se encuentra en la posibilidad de que, al entrar en la conciencia de Faustine, nada le garantiza al perseguido que ésta no lo rechace tal y como lo hizo con Morel en vida. El invento de Morel proyecta la vida como simulacro, y aunque los personajes poseyeran conciencia, no dejarían de ser proyecciones, espectros, y, por lo tanto, simulacros de vida. La ventaja que ofrece Morel,

⁹⁶ Rosa. Op. Cit. Pág. 124.

comparada con la limitante del perseguido, es que sus personajes “vivirán” siempre como el primer día.

Morel, sin embargo, no sabe que sus proyecciones carecían de vida, cree que en cierto modo las imágenes poseían alma y que, como consecuencia de esto, los personajes morían después de ser grabados; como bien lo señala Nicolás Rosa:

LIM triunfa en su deseo de expectación pero fracasa en su invención en el momento en que la misma se vuelve pariente de la muerte. La imagen de la vida sólo se consigue con la muerte del personaje. La invención triunfa sobre lo inventado, o va más allá, pero al hacerlo despoja la carnalidad de los personajes, que están enfermos de humanidad.⁹⁷

El invento de Morel tiene un final patético, aunque su inventor no lo sepa; pero también uno esperanzador para el perseguido, quien ha perdido todo desde el día en que se refugió en la isla. El perseguido conoce el error de Morel al creer que las imágenes poseen alma, pero él, por su parte, cree en la posibilidad de que al reunirse todas las partes, las que ya congregó Morel más la conciencia –que logrará un futuro inventor–, podrá emerger el ser, la vida en su totalidad. No acepta la idea de que el alma está en la imagen, pero sí de que la conciencia lúcida es la pieza fundamental para lograr la inmortalidad.

El invento de Morel tiene otra falla, pues al depender la inmortalidad de un objeto está condicionada a su funcionamiento, si éste deja de funcionar no existirán más los espectros: “Las invenciones mecánicas no pueden librarse del desfallecimiento, y la combustión terminará por acabarse, el fuego por extinguirse. La muerte de la máquina es también la muerte de los sujetos, sometidos a las catástrofes naturales”,⁹⁸ pues como ya se sabe, la máquina depende de la repetición de ciertos fenómenos naturales y estos pueden ser imprevisibles.

⁹⁷ *Ibíd.* Pág. 137.

⁹⁸ *Ibíd.* Pág. 138.

En este sentido ambos personajes se encuentran engañados, pero no es el único descuido que cometen. En un principio Morel plantea la posibilidad de eliminar el temor a la muerte al lograr congregar armónicamente todas las sensaciones; sin embargo, lo que verdaderamente elimina el temor a la muerte, en ambos personajes, es el creer en la posibilidad de vivir eternamente al lado del ser amado. Si los personajes acceden a grabarse a sí mismos, aún sabiendo que les espera una muerte segura, es por el deseo que sienten por Faustine; este deseo es el que les da sentido a sus muertes. El perseguido sólo tiene un camino: olvidarse de Faustine y morir solo en el cautiverio en que se había convertido la isla; pero no puede olvidarse de Faustine, aún sabiendo que no es ella sino su imagen; así que el invento de Morel se le presenta como la única posibilidad para acceder a ella –a su espectro– y también como el mecanismo para no morir solo. Es evidente que el deseo por alcanzar la inmortalidad parece ser una tarea inalcanzable para los dos; pero *La invención de Morel* hace de esta idea una perspectiva esperanzadora, si el amor no es posible en la vida, el único recurso para acceder a él es en la muerte.

CAPÍTULO IV

Envejecer, una batalla contra la muerte en tres relatos de *Historias desafortadas*

En el presente capítulo continúo con el análisis del concepto de inmortalidad, en la segunda etapa narrativa del escritor argentino Adolfo Bioy Casares, esto es, la obra posterior a 1956. Para ello he seleccionado tres cuentos que aparecen reunidos en el libro *Historias desafortadas*, publicado en 1986, por la editorial Emecé, 46 años después de *La invención de Morel*. Los tres cuentos aparecen publicados primero de manera individual: “Planes para una fuga al Carmelo” salió a la luz el 29 de diciembre de 1985, en el diario *La Nación*, de Buenos Aires; “Historia desafortada” el 15 de junio de 1986, en *ABC*, en Madrid; y, finalmente, “El relojero de Fausto” el 4 de noviembre de 1986, en el número 4 de la revista *Vuelta Sudamericana*, en Buenos Aires.⁹⁹ Como se puede observar, se trata de un período corto en el que los tres relatos se publican por primera vez y de esto se puede deducir también que si existe una semejanza entre estos a nivel temático es porque hay un singular interés por parte del autor en el desarrollo del tema y en sus posibilidades. Además, no se debe olvidar que se trata del mismo tema que desarrolla cuatro décadas antes en *La invención de Morel*.

Los cuentos seleccionados, entonces, tienen en común el tema de la inmortalidad, además de elementos que la conforman y que pueden compararse para definir el o los conceptos de inmortalidad que desarrolla Bioy Casares. Es por esto que analizaré cómo se origina dicho

⁹⁹ Daniel Martino. *Bibliografía de Adolfo Bioy Casares*.

concepto, así como su evolución cuando los personajes se enfrentan a la vejez y con ello al fin del ciclo biológico, pues, como se podrá advertir más adelante, en los tres cuentos escogidos la inmortalidad surge como una respuesta para satisfacer el deseo de retardar la muerte.

En “Planes para una fuga al Carmelo” el contraste sirve como mecanismo para cuestionar el problema de la vejez y la muerte. Cuando el protagonista, el profesor Félix Hernández, se da cuenta que luce más viejo y que, además, Valeria, su pareja, es en cambio una mujer joven, se genera el contraste físico que los mantendrá durante toda la historia como dos personajes disímiles: “Al arrimarle la taza vio en el espejo su propia cara, con esa barba a retazos blanquísima, a retazos negra, que recién afeitada parecía de tres días. Miró a la chica, volvió a mirar el espejo y se dijo: «Qué contraste. Realmente, soy un hombre de suerte»” (PFC, 10). Este contraste se presenta también en las actividades de cada uno, mientras que Valeria es una joven universitaria que está a punto de defender su tesis, Hernández se ha desempeñado por un tiempo como profesor. Aunado a estas diferencias, existen otras en su comportamiento, ya que él se presenta como un sujeto dedicado a su pareja: le prepara el desayuno, piensa constantemente en ella y está pendiente de su rendimiento en el examen; mientras que Valeria no tiene el mismo interés en él.

Como señalaba anteriormente, además de la muerte, en este relato se habla de la vejez, a diferencia de lo que sucede en *La invención de Morel*, donde ésta no aparece como una motivación para prolongar la vida ni mucho menos para buscar la inmortalidad. Pero no se trata únicamente de la vejez, sino particularmente de la vejez en contraste con la juventud de la persona amada; se sabe que, en ambos sentidos, la vejez es una preocupación para Bioy Casares, pues no sólo es un recordatorio de la muerte, sino también una etapa de fuertes cambios, como el deterioro físico, la dificultad que representa al crear nuevas relaciones y vínculos amorosos y,

también, al momento de interactuar con la juventud y adaptarse a los cambios sociales (conductas, lenguaje, etcétera); al respecto basta recordar una de sus novelas más fuertes, *Diario de la guerra del cerdo*, publicada en 1969 por Emecé. En esta novela se aborda, entre otras cosas, el choque generacional entre los viejos –los cerdos– y los jóvenes; una guerra generacional extremadamente violenta en la que los jóvenes se muestran desalmados con los ancianos, impidiéndoles siquiera seguir con su vida normal. Al momento de su publicación Bioy Casares tenía 55 años, y se puede ver en la novela cierta identificación con el mundo de sus personajes; pero más importante aún es la perspectiva que adopta sobre la vejez, el mundo de los viejos es un lugar inhóspito, desagradable, nadie desea ser viejo.

Aparte de ser un hombre viejo al momento de escribir esta serie de relatos, Bioy Casares fue un enamorado toda su vida –un mujeriego, cuestión sabida en su entorno–,¹⁰⁰ debido a esto ve las dificultades terribles en las relaciones amorosas entre un hombre viejo y una mujer joven. Así, su personaje Hernández se considera un hombre afortunado por tener a su lado a Valeria y no al contrario. ¿Afortunado en qué sentido? Es evidente que Hernández se cree un hombre con suerte por tener como pareja a una mujer joven; pero ¿se trata únicamente de una cuestión de edad? ¿Qué es lo que ocurre para que Hernández considere su relación tan maravillosa como para que sea cosa de suerte?: “[El profesor] Parecía joven, como tantas personas de su edad en aquella época (veinte años antes, hubieran sido viejos)” (PFC, 9). Hernández luce más joven de lo que en realidad es y no es el único en tal situación, lo que insinúa que existe un cambio de paradigma en la sociedad en la que se desenvuelven los personajes, delimitado al menos por veinte años. Este cambio de paradigma tiene mayor relación con la apariencia física que con la

¹⁰⁰ Jovita Iglesias y Silvia Renée Arias. *Los Bioy*.

edad, pues cuando el narrador se refiere a Hernández lo hace señalando su apariencia física: “parecía joven, pero no lo era”.

En este relato Argentina y Uruguay son dos potencias en adelantos científicos en pro de la salud, cuestión que para los personajes significa la felicidad. El cambio de paradigma antes citado tiene sustento en las recientes revoluciones científicas de ambos países, tema del que Valeria se ha encargado en su tesis, por eso, Hernández le recuerda que no debe olvidar el tercer período al presentar su defensa y hace un breve recuento sobre los dos anteriores: El primero de ellos es aquel en que se creía que la felicidad dependía de Dios y se mataba por razones religiosas, el segundo en el que se creía que ésta dependía del gobierno y se mató por razones políticas, y el tercero: “—Después de sueños demasiados largos, verdaderas pesadillas —explicó Hernández—, llegamos al período actual. El hombre despierta, descubre lo que siempre supo, que la felicidad depende de la salud, y se pone a matar por razones terapéuticas” (PFC, 8). Es evidente que en la expresión existe un rasgo irónico, si la salud es la felicidad, habrá que acabar con los enfermos, aunque esto se tome literalmente.

Es decir, el hombre sale de un estado de oscuridad, “despierta”, y entra en razón, se da cuenta de que salud es igual a felicidad y para lograr una buena salud se busca contrarrestar aquello que la deteriora: las enfermedades. Valeria y Hernández sostienen un diálogo sobre cómo se llegó al tercer período:

[Valeria] —Cuando ya nadie creía en los políticos, la medicina atrajo, apasionó al género humano, con sus grandes descubrimientos. Es la religión y la política de nuestra época. Los médicos argentinos, del legendario Equipo del Calostro, un día lograron la barrera de anticuerpos, durable y polivalente. Esto significó la erradicación de las infecciones, pronto seguida por la del resto de las enfermedades y por una extraordinaria prolongación de la juventud. Creíamos que no era posible ir más lejos. Poco después los uruguayos descubrieron el modo de suprimir la muerte.

- [Hernández] —Lo que nuestro patriotismo recibió como una patada.
—Pero ni los propios uruguayos lograron detener el envejecimiento.
—Menos mal... (PFC, 9).

Como se pudo observar en los capítulos anteriores, no es esta la primera ni única vez en que la ciencia, específicamente los adelantos científicos, aparecen como detonantes del argumento en la obra de Bioy Casares, y como fuente de origen de la inmortalidad de los personajes. Tales son los casos de *La invención de Morel* —como se determinó en el capítulo anterior—, donde se construye gracias a un aparato que funciona como una cámara de video y un proyector de cine, o “El relojero de Fausto” donde una intervención quirúrgica proporciona un rejuvenecimiento de cincuenta años, o bien, “Historia desafortada”, donde un tratamiento de elementos aislados del crecimiento le brinda más tiempo de vida al Buey (apodo del personaje), entre muchos otros ejemplos.

Retomaré la cita anterior, pues en ella considero se encuentra el núcleo de la inmortalidad propuesta en “Planes para una fuga al Carmelo”, al tiempo que sintetiza detalles que merecen mayor reflexión. Es importante, en primer lugar, señalar que aún cuando se ha suprimido la muerte y se ha prolongado la juventud, en términos de salud, al eliminar las enfermedades, no resulta suficiente. La ciencia en este caso tendrá que eliminar cualquier obstáculo y vencer la vejez es el principal objetivo para ambos países. En este cuento la inmortalidad se obtiene por un avance científico de los uruguayos, no es una creación de los personajes que intervienen directamente en la trama, como sucede en “Historia desafortada”, “El relojero de Fausto” o *La invención de Morel*. Aquí la inmortalidad se encuentra ya constituida y a disposición de los personajes para que elijan si quieren o no ser inmortales.

El problema, sin embargo, es la condición en la que ésta se presenta, pues si bien Argentina logró prolongar la juventud y Uruguay suprimir la muerte, en ambos casos la gente

tarde o temprano envejecerá y con ello vendrán los efectos propios de esa etapa. Estas diferencias en avances han concluido en la formación de dos bandas rivales compuestas por los países, pues mientras los argentinos pueden gozar de las ventajas de ser jóvenes por más tiempo, los uruguayos no morirán. Para estos últimos existe la concepción de una inmortalidad basada, precisamente, en el simple acto de no morir; sin embargo, se trata de una inmortalidad en la cual los seres humanos al llegar a la última etapa del ciclo biológico seguirán envejeciendo y, con ello, estarán expuestos a padecer las enfermedades y demás posibles consecuencias de la edad. Los argentinos, por su parte, lograron prolongar la juventud y suprimir las enfermedades, pero sólo temporalmente; tarde o temprano envejecerán y cuando esto suceda recibirán “la visita del médico”, quien tiene la función de terminar con sus vidas, algo similar a un dios. En este sentido, los argentinos no apuestan por una inmortalidad prototípica, ya que la vida tiene un final, aunque sí por la prolongación de ésta y de la juventud.

Los médicos, en este caso el “Equipo del Calostro”, tienen un papel fundamental en las obras de Bioy Casares, pues en varias ocasiones aparecerán como un personaje con las características de un dios o del diablo. En “El relojero de Fausto” el protagonista, Olinden, pacta con el diablo, quien ofrece otorgarle más años de vida a cambio de su alma; sin embargo, el responsable de este milagro resulta ser un médico, el doctor Sepúlveda a quien se le puede considerar un dios o el diablo mismo, según la perspectiva. En este cuento, además, Bioy Casares parodia la figura del diablo, ya que Olinden se encuentra en un baile de disfraces vestido de diablo, y es ahí donde conoce a un supuesto diablo disfrazado con una ridícula botarga, también de diablo, para pasar inadvertido en la tierra:

Olinden lo miró. El traje, quizá de terciopelo, era de color ciruela morada. Pensó: «Una ciruela gorda. Si no suda, es un diablo de verdad». Lo miró más detenidamente. La cara, verdosa, estaba

cubierta de sudor. Tenía las ojeras y las grandes patillas de los bribones latinoamericanos de las viejas películas (ERF, 53).

En cambio, en “Historia desaforada”, el profesor Haeckel que es un científico y una figura cercana a la del médico, puede ser visto como un demonio por su paciente, ya que los resultados que obtiene el paciente no son los que esperaba.

Volviendo a “Planes para una fuga al Carmelo”, este relato presenta, como ya señalé, una serie de ventajas y desventajas para el personaje que comienza a envejecer. De acuerdo con la historia se puede deducir la existencia de tres caminos a seguir:

1. Vivir más tiempo siendo joven y morir cuando se presenten los primeros indicios de vejez (Argentina).
2. Vivir más tiempo joven y huir del país para no morir, aunque viva eternamente viejo (Argentina-Uruguay).
3. Vivir normalmente hasta envejecer y permanecer viejo sin morir; pero posiblemente enfermo (Uruguay).

La decisión de Hernández es, sin embargo, mucho más compleja, puesto que no sólo está en juego su vida, sino también su relación amorosa con Valeria; relación que de alguna forma le había impedido, hasta ese entonces, darse cuenta de que envejecía y, por lo tanto, no estaba consciente de la proximidad de la visita del médico. Antes de enterarse de la visita, ambos personajes, que se habían construido como disímiles en edad y físico, no lo eran en su manera de apreciar a la Banda Oriental, por la que muestran repugnancia:

[Hernández] —[...] Entre los viejos decréptos de la Banda Oriental hay negociadores astutos, que siempre encuentran la manera de ceder algo sin importancia.

[Valeria] —Me dan asco —dijo Valeria [...]
—Tarde o temprano habrá que decidirse. No puede ser que en la otra Banda haya un foco infeccioso, un caldo de cultivo de todas las pestes que nosotros hemos eliminado. Salvo que alguien descubra la manera de frenar la vejez... (PFC, 9).

Valeria desaprueba lo que hacen los uruguayos, pero ella es joven y, por lo tanto, no está expuesta todavía a la visita del médico ni, por la misma razón, se cuestiona los términos bajo los cuales desea vivir. Hasta aquí se exhiben dos posturas: 1. Es más importante ser joven que vivir eternamente y 2. envejecer no tiene sentido a menos que se consiga la inmortalidad.

Hernández apoya los juicios de Valeria ya que, a pesar de las diferencias físicas y de tener en cuenta la existencia de la visita médica, no se había puesto a pensar en que pronto le tocaría a él. Por eso, en vez de argumentar de manera distinta a los comentarios negativos que hace Valeria, lo que hace es adoptar una postura más política y humanista: “—¿Alguien duda de que a cierta edad recibirá la visita del médico? ¿No es esa una manera de matar? Por razones terapéuticas, desde luego. Una manera de matar a toda la población” (PFC, 8). Ese mismo día el profesor recibe la visita del médico, y es ahí cuando por primera vez se cuestiona su destino: recibir una muerte programada o huir hacia la otra banda.

Si bien la inmortalidad ya existe en la historia, para Hernández el conflicto está en tomar una decisión: ¿Vale la pena seguir vivo y viejo sin Valeria? Ésta, además de burlarse de los viejos de la otra banda, se expresa de ellos con terrible desagrado, llamándoles “moribundos que no acaban de morir”; para Hernández es importante estar con ella, pero no puede dejar de lado que él podría ser uno de esos hombres a los que Valeria ve con asco. Por otro lado, éste no se cuestiona si vale la pena ser inmortal viviendo viejo y, posiblemente, enfermo o si es mejor terminar con su vida como se hace en Argentina. Lo que es notable en Hernández es que posee un fuerte deseo de supervivencia, pues sin perder tiempo acepta la oferta de ser trasladado de

manera ilegal a Uruguay; ese deseo de supervivencia, sin embargo, no lo hace olvidarse de Valeria, por lo que antes de marcharse le pedirá que se fugue con él:

Cuando quedó sólo se preguntó si estaba asustado. Sabía que tenía apuro por cruzar a la otra Banda y que no dejaría a Valeria. Después de la conversación con los muchachos, le pareció que avanzaba inevitablemente por un camino peligroso, desde cuyos bordes las cosas, aun las más familiares, lo miraban como testigos impasibles (PFC, 12).

Querer salvar la vida se vuelve equiparable a quien va a cometer un crimen, incluso, cruzar el río hacia Uruguay es ilegal, se trata de una especie de tráfico de personas motivados por seguir vivos. Hernández no desea marcharse de Argentina sin llevarse consigo a Valeria, por eso su mayor preocupación es avisarle y huir lo más pronto posible, pues si de algo está seguro es de querer seguir vivo. Sin embargo, cuando Hernández le comunica a Valeria lo sucedido ésta se muestra incrédula ante los próximos acontecimientos y se resiste a la idea de que Hernández ahora pueda ser considerado parte de esos viejos:

[Valeria] —No puedo creer. De todos modos el médico tendrá que admitir que estás bien.
[Hernández] —No hay antecedentes.
—No importa. Yo sé, por experiencia, cómo estás. Voy a hablarle. Su visita es prematura. Tendrá que admitirlo (PFC, 13).

El profesor sabe que es imposible que Valeria convenza al médico de que él se encuentra en perfecto estado, porque está envejeciendo y no importa si se encuentra bien de salud o no, la vejez es sinónimo de enfermedades para el Equipo del Calostro, lo cual va en contra de los avances científicos de Argentina; además, representa aquello que no han sido capaces de alcanzar: ser jóvenes y saludables para siempre –una inmortalidad, podría decirse, perfecta–, así que le plantea la idea de marcharse hacia la Banda Oriental; de hecho, más que plantearla la incluye en ella:

[Hernández] —Un lanchero nos espera en el Tigre, para llevarnos a la otra Banda. —El profesor debió notar algo en la expresión de Valeria, porque preguntó: —¿Qué pasa? ¿No estás dispuesta?

[Valeria] —Sí. ¿Por qué? En un primer momento repugna un poco la idea de vivir entre viejos que nunca mueren. Pero no te preocupes. Voy a sobreponerme. Son prejuicios que me inculcaron cuando era chica (PFC, 13).

Valeria, sin preocuparse mucho, le pide a Hernández que se marche y le dice que ella lo alcanzará después de la defensa de su tesis. Éste, no muy convencido de ello se marcha a la casa: “A mitad de camino comprendió el error que iba a cometer. Si la muchacha no quería ver el peligro debió abrirle los ojos. Su casa era una trampa en la que pasaría una larga hora de ansiedad. Quién sabe si después no sería tarde para salir” (PFC, 14). Pareciera que con su reacción Valeria estuviera recreando lo que dice el poema al que se refiere antes en el relato: “*Cada cual mata aquello que ama...*” (PFC, 8). Como ya se ha visto, Bioy Casares, además de plantear la inmortalidad juega con sus posibilidades y en este relato, como en *La invención de Morel* y “El relojero de Fausto”, el motivo amoroso les permite a los personajes un desdoblamiento, es decir, el amor influye en su deseo por seguir vivos. Si bien en “Planes para un fuga al Carmelo” el amor no motiva la inmortalidad de Hernández, sí lo coloca en el dilema de vivir sin la persona amada, como se verá más adelante.

Al llegar a su casa Hernández se encuentra con el médico, quien confiesa que esperaba que no se presentara:

—[...] No lo esperaba. Mejor dicho, esperaba que no viniera, que mostrara un poco de tino, qué embromar. Dígame ¿le costaba mucho ponerse a salvo? ¿Tan desvalido se encuentra que no tiene quién le avise y lo pase? ¿O por un instante supone que si lo examino estamparé un certificado de salud para que lo dejen vivo? (PFC, 14-15).

Por las palabras del médico se puede decir que la huida a la otra banda es una cosa común. El propio médico aprueba que la gente se vaya de Argentina antes de que sea tarde. Le aconseja a

Hernández que se marche y entiende que debe existir un motivo muy fuerte para que éste permanezca ahí: “—Dígame una cosa, ¿algo o alguien lo retiene en Buenos Aires? Me permito recordarle que si no se fuga, tampoco va a seguir junto a la personita que tanto le interesa. Lo atrapan ¿me oye? y lo liquidan” (PFC, 15).

El médico le confirma sus sospechas, es imposible seguir en Buenos Aires más tiempo. Así, se marcha para encontrarse con Gerardi y Lohner que lo esperan para ayudarlo a escapar hacia la otra banda. Espera a Valeria, pero se hace tarde y ella no llega. Apurado por Moureira, el hombre que lo trasladará por el río hacia Uruguay —una suerte de Caronte—, y al darse cuenta de que, probablemente, Valeria jamás pensó en alcanzarlo para irse juntos, se despide encargándole a Gerardi un favor: “—Dígale que para mí era lo mejor de la vida” (PFC, 16). A lo que Lohner responde: “—¿Pero que la vida la incluye y que el todo es más que la parte?” (PFC, 16). Hernández: “con una sonrisa melancólica piensa: «La conclusión de Lohner es justa, pero en este momento no me consuela»” (PFC, 16).

Hernández ama a Valeria, pero al quedarse no podrá impedir su muerte; fugarse a Uruguay lo mantendrá vivo y con el recuerdo de ella. A diferencia de *La invención de Morel*, en donde la inmortalidad cobra sentido, precisamente, al lograr una eternidad junto a la persona amada —aunque sea una simulación mecánica—, en “Planes para una fuga al Carmelo” la inmortalidad sólo tiene sentido por sí misma: seguir vivo. Por lo que se puede observar una notable diferencia entre ambas propuestas de inmortalidad: mientras que en la novela la muerte posibilita la vida eterna junto a la persona amada, en “Planes para una fuga al Carmelo” el amor no justifica la muerte y la muerte no posibilita el amor, por lo que no es una opción viable para el protagonista. Además, también se puede observar que la profundidad con que se trata el tema de

la vida y la muerte, y el deseo amoroso es menor en comparación con el desarrollo de éstos en la novela.

Anteriormente había señalado que la decisión de analizar estos tres cuentos se debe, en primer lugar, a que todos desarrollan el tema de la inmortalidad, pero también a que comparten entre sí algunas características que permiten observar los temas y motivos privilegiados en la narrativa de Bioy Casares y que, en conjunción, contribuyen al desarrollo del tema que me interesa analizar, que es la formación y el desarrollo de la inmortalidad dentro de la poética bioycasareana. En este sentido, en el cuento titulado “Historia desaforada” se encuentran reunidos dos elementos que aparecen en “Planes para una fuga al Carmelo”, estos son: 1. la idea de una inmortalidad que surge en el relato cuando uno de los personajes se enfrenta a la vejez –el Buey– y 2. la posibilidad de ésta gracias a los avances científicos.

En “Historia desaforada” un hombre recurre a su médico para que éste le ayude a recuperar su juventud, puesto que una vez que ha logrado obtener los beneficios de una vida de trabajo se considera muy viejo para poder disfrutarlos. Algo sale mal durante el proceso y el médico se convierte en prófugo de su paciente que desea vengarse. El lector se entera de la historia del Buey a través del relato que le hace el médico a un reportero que logra encontrarlo en una casa, en una montaña solitaria:

Haeckel es un personaje raro, que el público ignora y que unos pocos biólogos, los más famosos, respetan. Puedo asegurar que rehúye a los periodistas. Cuando el secretario de redacción me ordenó, desde Buenos Aires, que lo entrevistara, empecé la persecución por toda Europa, que duró un año (HD, 39).

El profesor Haeckel es el médico responsable de que el Buey reciba un tratamiento para solucionar el problema de la vejez; aunque dedicado a la investigación, éste le relata al reportero cómo fueron sucediendo las cosas: “—Como se ha dicho, nuestras culpas nos persiguen. Primero

fui médico y sólo después me dediqué a la investigación” (HD, 43-44). El Buey había sido paciente del Dr. Haeckel desde antes de que éste se dedicara a la investigación, por lo que existe un lazo anterior y más personal entre ellos: “[...] Entre mis pacientes, había uno al que yo llamaba el Buey. Era un hombre viejo, alto, fuerte, serio, de poca inteligencia y ningún sentido del humor. Creía firmemente en sí mismo y en unas pocas personas, entre las que me contaba” (HD, 44). La desconfianza del Buey hace que su relación sea aún más íntima; se le muestra como un hombre solitario y huraño, además de viejo y tonto, lo que se interpreta de su apodo.

Como sucede en “Planes para una fuga al Carmelo”, no se especifica la edad del personaje para considerarlo viejo, sino más bien rasgos o, en este caso, ciertas actividades que se relacionan con la vejez, como el retiro laboral. A diferencia de este relato, en “Historia desaforada” la vejez sólo le afecta al sujeto que la padece, pues en ningún momento se establece que el Buey tenga alguna relación amorosa, así que se presenta como un obstáculo, pero no para el amor, sino para las condiciones que se han venido estableciendo en la vida del Buey: “[...] Como era perseverante, con tiempo y trabajo se labró una situación que llegó a ser sólida, cuando ya no le quedaban muchos años para gozarla” (HD, 44). El Buey se encuentra en una situación paradójica, pues siente que cuando tiene las posibilidades de disfrutar lo que se ha ganado durante toda su vida, es demasiado tarde para hacerlo como él querría. De alguna manera el personaje representa al hombre común que pasa su vida entera trabajando y no logra disfrutar jamás de los beneficios de su trabajo.

La relación entre Haeckel y el Buey provoca que éste se tome muy en serio lo que le dice, y más cuando se encuentra con la situación de saber que, tal vez, él sea el único hombre capaz de ayudarlo:

—[...] Un día el Buey me recordó una frase que yo habría dicho en su primera visita a mi consultorio: «En cualquier situación, aun en las que no tienen salida, la inteligencia encuentra el agujerito por donde podemos escapar». El Buey agregó que por esa frase vivió con esperanza (HD, 44).

El Buey vivió todo ese tiempo con esperanza, ¿y no es este el modo en que vivimos todos, incluso los personajes de Bioy Casares? Pareciera en un primer momento que sus personajes viven en el desaliento, que son patéticos y tristes, cuando menos solitarios. Pero es, precisamente, esa esperanza la que los hace seguir viviendo, como lo señala el Buey. El anhelo mismo de la inmortalidad es la esperanza de algo más: el amor o la relación amorosa en muchos de los ejemplos, pero en el fondo todo se reduce a la vida misma; aunque esa vida se produzca de distintas maneras y por distintos motivos. Así, con esperanza, el Buey acude a Haeckel recordándole las palabras de aliento que él mismo le había dado: “—Parece que también en esa primera entrevista el Buey me dijo que una situación sin salida era la vejez, y yo contesté: «Lo que no impide que un día la tenga». Por si fuera poco prometí buscarla” (HD, 44).

De esta manera, Haeckel realiza una investigación tratando de cumplir con los deseos del Buey: “—Partí de una reflexión. Para devolver la juventud debía saber dónde encontrarla. La juventud flamante, sin deterioro, sólo existe en organismos que crecen. Al cesar el crecimiento, empieza el declive hacia la vejez. Aunque no lo notemos, ni lo noten otros” (HD, 45). A través de esta reflexión Haeckel realiza un experimento en el que aísla elementos que dejan de actuar después del crecimiento, con la finalidad de probarlos en el Buey y ver si éstos contribuyen en su cuerpo para recuperar la juventud. La idea le parece tan genial que una vez hecho esto no duda en avisárselo:

—Ya verá. Un día le anuncié que había encontrado el tratamiento... Créame, aún hoy, después de todas las cosas malas que nos alejaron, recordar la cara del pobre hombre en esa hora de esperanza, me conmueve un poco. Para llamarlo a la realidad, le advertí que no había hecho

ensayos. Ni siquiera con animales. Me dijo que no le quedaba tiempo que esperar, que probara con él. Cuando le hablé de los posibles efectos enojosos, me hizo una pregunta que yo había previsto. Dijo: «¿Peores que la muerte?». Pude asegurarle que no (HD, 44).

En la desesperación de ese momento, efectivamente, no había nada que pudiera ser peor para el Buey que la muerte, como sucede en “Planes para una fuga al Carmelo” con Hernández. En ese momento, próximo a la muerte, no alcanzan a imaginar algo peor que lo que está viviendo. Al Buey no le preocupan los posibles efectos secundarios, al menos eso parece, por lo que la solución propuesta por Haeckel no sólo le parece perfecta, sino que es la única para tratar de recuperar la juventud. Sin embargo, las consecuencias del experimento son terribles y esto causa el alejamiento entre el Buey y Haeckel. Éste le inyecta una dosis fuerte, lo que sobrepasa negativamente las expectativas del paciente:

[Haeckel] —Pensé que un organismo viejo, aunque sólido, requería una dosis fuerte.
[Reportero] —¿A qué llama una dosis fuerte?
—La que actúa en cualquier chico de dos años. Entienda: podía apostar a la expansión o a la juventud. Aposté a la juventud y ganamos (HD, 45).

El Buey no está feliz, pues si bien prevaleció la juventud, la dosis excesiva ocasionó en él una serie de infortunios, que resultaron ser peores de los que quizá había imaginado; lo que le explica Haeckel al periodista:

[Haeckel] —[...] Considere que un niño de dos años triplica su tamaño.
[Reportero] —¿No me diga que el pobre hombre lo triplicó?
—¿Cómo se le ocurre? Para eso deberán de pasar dieciocho o veinte años; sólo pasaron cinco. Ya es enorme [...] Piense que el Buey creció como un niño de dos años que midiera un metro ochenta... (HD, 46).

Como se puede observar, no se trata de un efecto secundario que se pueda ignorar. Haeckel había convertido al Buey en un ser grotesco. El Buey experimenta cambios físicos que lo llevan a convertirse en un gigante, esto, aunado a las burlas que le hace el propio Haeckel, le provocan un

terrible resentimiento y deseo de venganza; a partir de ese momento pasará su vida persiguiéndolo para matarlo. El Buey, que pretende cambiar su destino, es decir, evitar la vejez y la muerte, prolongando su juventud, lo logra, pero de una manera no satisfactoria. Si bien en este cuento no se refiere literalmente a la inmortalidad, ésta se puede deducir al anular la posibilidad de la vejez y la muerte. El Buey, al igual que Hernández en el otro relato, no es feliz con la solución obtenida, porque además ésta no le permite cumplir con su principal objetivo: disfrutar los resultados de una vida de trabajo. Lo que era su preocupación inicial pasó a segundo plano.

Aunque me he referido al argumento de la historia, lo que me interesa en este sentido es la concepción que tiene el personaje sobre una “inmortalidad”, a diferencia de la que tienen los protagonistas en los otros dos relatos. Desde un inicio se puede observar que en este cuento la motivación de “no morir” es mucho menos compleja que lo que sucede en “Planes para una fuga al Carmelo”, pues el Buey no enfrenta la pérdida de una relación amorosa, aunque no por esto quiere decir que sus motivos sean menos importantes. En cuanto a *La invención de Morel*, es evidente que en este relato no existe una reflexión ni introspección por parte de los personajes sobre las motivaciones ni consecuencias de sus decisiones, porque, como ya había señalado al principio, en estos relatos –que pertenecen a su segunda etapa narrativa– Bioy Casares se toma el tema de la inmortalidad de una manera más irónica y paródica. El profesor Haeckel se burla del Buey, como el propio diablo se burla de Olinden, en “El relojero de Fausto”, y, como podría pensarse, lo hace Lohner de Hernández al despedirlo en la barca que lo llevará a Uruguay, en “Planes para una fuga al Carmelo”.

En el cuento “El relojero de Fausto”, Olinden se encuentra en un baile de máscaras lamentando su situación; detesta los bailes y más los de máscaras, y si está ahí es sólo para no agotar la posibilidad de estar acompañado por una mujer, con la que al parecer ni siquiera

sostiene una relación seria: “Se dejó arrastrar por una mujer tonta, que no le parecía linda. O mejor dicho, por el temor de que la mujer, si no la acompañaba, encontrara a otro y se le fuera” (ERF, 52). Olinden le teme a la soledad, y la vejez se le presenta como un motivo más para que la soledad persista. Así, asiste al baile con Mariana, vestido de diablo.

Desilusionado y molesto, ve cómo Mariana le abandona para bailar con alguien más: “«Lo malo es que no llegué a esto por amor», reflexionó, «sino por necesidad. Si la pierdo quizá no consiga reemplazante. Voy a extrañar a Mariana, por ser la última mujer de mi vida. Nada más por eso»” (ERF, 52). Olinden no posee una relación significativa con Mariana, está con ella sólo para evitar la soledad. Es en ese momento cuando conoce al supuesto diablo con el que realiza un pacto de palabra; a cambio de su alma, éste ofrece otorgarle más años de vida. Aunque escéptico, Olinden acepta el trato con el diablo, porque posee un enorme deseo de enamorarse nuevamente y ser amado; así que si tener más años de vida es posible, no dudará en aceptarlo, pues esto le representa la posibilidad de volver a relacionarse con una mujer.

Pero para que las circunstancias del trato se presentaran, primero el diablo y Olinden conversaron. El diablo se acerca a éste cuando ve que la mujer que le acompaña no regresa a su mesa y éste, dándose cuenta de las circunstancias absurdas en las que se encuentra, se sincera con el diablo:

- [Olinden] —Pienso que la vida se me acaba. Estoy melancólico. ¿Le parece ridículo?
[Diablo] —No es ridículo, pero debe reaccionar. Ánimo. Sin optimismo yo no podría vivir un momento [...]
—Tuve un optimismo estúpido basado en una locura. Creí siempre que alguna vez encontraría a un médico que atrasara mi reloj biológico y me alargara la vida cincuenta o cien años. A lo mejor estoy triste porque descubro que no me queda mucho tiempo para ese encuentro (ERF, 53-54).

El diablo, al escuchar las palabras de Olinden, le ofrece el “suplemento de años que pide” (ERF, 55), lo que al principio toma como una burla por su parte; sin embargo, desesperanzado, acepta el ofrecimiento: “[Olinden] —¿Para cuándo el rejuvenecimiento? [Diablo] —No va a tardar, créame. Vaya tranquilo” (ERF, 56).

Meses después Olinden sigue sin obtener ningún resultado, lo que sólo incrementa su pesimismo, así que se rinde y “opta por retirarse, a la espera del fin” (ERF, 56). Los personajes de Bioy Casares tienden a ser de un gran pesimismo, viven en la soledad; desde la soledad física, como en una isla, hasta la emocional, que los hace sentirse abandonados, y creen, de una u otra forma, lo que el profesor Haeckel le reprocha al Buey: “Como todo el mundo, cree que el mal que lo aqueja es el peor” (HD, 45-46). Lo anterior es un rasgo que se ha podido observar en todos los personajes estudiados hasta aquí, desde el protagonista de *La invención de Morel*, hasta los de los tres relatos seleccionados. Sin embargo, también es característico de estos personajes que se encuentren con alguna situación esperanzadora. Cuando Olinden está por retirarse, un amigo del club al que asiste, le cuenta de un médico, el Dr. Sepúlveda, que “descubrió el método para retrasar el reloj biológico” (ERF, 56).

Nuevamente Olinden se muestra escéptico, no obstante sigue conversando y el amigo le proporciona los datos de Sepúlveda para que lo busque si está interesado, no sin antes advertirle: “—No te cambia de un día para otro —previno el consocio—. El rejuvenecimiento es gradual” (ERF, 56). Olinden se da cuenta de que no pierde nada buscando a Sepúlveda, así que se dirige a su consultorio. Sin pensarlo demasiado y sin ningún contratiempo, de pronto, Olinden se encuentra con Sepúlveda que de inmediato lo entrevista: “—Bien. Le haré el planteo inevitable. ¿Qué razón me da para que le alargemos la vida?” (ERF, 58). Lo que podría parecer una pregunta obvia es para Olinden una sorpresa, en su afán por seguir vivo no se había cuestionado

la o las razones de su deseo: “Se consideró estúpido por no haber previsto la pregunta. Debía decir algo, improvisar, tirar a la suerte el tan ansiado suplemento de cincuenta años. Ahora deseaba que lo aceptaran, que el tratamiento empezara esa mañana” (ERF, 59).

Esto es interesante porque, aunque el plano amoroso es un motivo para Olinden, éste no repara en ello, como lo hacen el perseguido o Hernández; tampoco tiene un objetivo claro como el Buey. En su desesperación Olinden trata de formular una respuesta:

¿Era el sostén de una familia que iba a quedar desamparado? ¿O era un escritor y no quería dejar inconcluso algún libro? ¿O era un hombre de ciencia y no se resignaba a interrumpir la investigación que tarde o temprano desembocaría en un descubrimiento beneficioso para la humanidad? Comprendió que no tenía el coraje para formular tales embustes. La cara lo delataría (ERF, 59).

Finalmente, Sepúlveda lo presiona para que responda y, sin pensarlo más, Olinden le contesta: “—Tal vez no tenga un motivo especial. Me da pereza que se interrumpa...” (ERF, 59), a lo que Sepúlveda pregunta: “—¿Qué se interrumpa qué? ¿Su vida, su conciencia?” (ERF, 59). Olinden que había estado distraído tratando de formular una respuesta que justificara su deseo por frenar el ciclo biológico, sin más, responde instintivamente: “—Es claro, mi conciencia” (ERF, 59). Esta es, probablemente, la respuesta más sincera que Olinden hubiese podido dar. Él no desea morir por la sencilla razón de no querer que su conciencia se interrumpa, es decir, quiere seguir existiendo. Y esa es una razón que Sepúlveda considera más que suficiente y más justificable que algún deseo de salvar el mundo o de realizar grandes obras. Lo que Olinden pide es un “deseo espontáneo” (ERF, 59) y, yo diría, un deseo natural del hombre; esa misma supervivencia que motiva a Hernández para fugarse a Uruguay.

La inmortalidad para Olinden significa el deseo de existir, de que esa conciencia que lo hacer *ser* no se pierda, sino que se mantenga continua como hasta ese momento. La conciencia le

es tan importante como lo es para el perseguido en *La invención de Morel*; sin embargo, Olinden no realiza una reflexión sobre ello, simplemente obtiene esa respuesta como una reacción ante la cercanía de una inminente muerte y en un deseo desesperado por sobrevivir. Sepúlveda es capaz de reconocer este sentimiento en él y decide realizarle el procedimiento que le alargará la vida.

Una vez realizado el procedimiento le atiende una enfermera llamada Viviana, ésta se encarga de su recuperación. Olinden se siente atraído por ella y en la tercera noche de recuperación tienen un encuentro sexual. A partir de eso Olinden y Viviana sostienen una relación sentimental. Debido a este encuentro, Olinden se cuestiona si no será que el rejuvenecimiento que le prometió Sepúlveda se resume al del sexo: “«Tanta importancia le dan a la vida sexual que la confunden con la vida», se dijo” (ERF, 62). Nunca había sentido tantos deseos por una mujer y el efecto que Viviana producía en él, a nivel sexual, era digno de considerarse: “Saltó de la cama, se miró en el espejo. Estaba igual a siempre, con esos manojos de pelo muerto, con los ojos tristes, la palidez, la expresión estúpida y ansiosa” (ERF, 62).

Aunque se ve igual que siempre, se siente mucho mejor; sin embargo, los años que Sepúlveda le concede se van consumiendo, así como su relación con Valeria que enfrenta problemas hasta separarse. Conforme el plazo se cumple y se encuentra nuevamente solo, “Olinden [llega] a una región por la que anduvo tiempo atrás y que había olvidado: el estrecho mundo de los viejos. Volvieron los achaques, las cavilaciones, los temores [...]” (ERF, 64). Fue hasta ese momento en que se pregunta si sería posible un segundo procedimiento, nunca se lo preguntó a Sepúlveda y jamás volvió a tener trato con él. De este modo, emprende su búsqueda, pero no logra dar con él, creyendo, incluso, que tal vez Sepúlveda nunca existió y que había imaginado todo o que el diablo de aquella fiesta de máscaras había sido quien verdaderamente le había otorgado el rejuvenecimiento ansiado.

Al poco tiempo Olinden se entera de que Sepúlveda está muerto y que ha muerto de viejo, lo que le resulta incomprensible, puesto que él sabía cómo detener el envejecimiento. En el club se encuentra con su viejo amigo, quien le informa que Viviana aprendió el procedimiento de Sepúlveda, luego de tantas operaciones juntos, ésta había aprendido lo indispensable y ya había operado ella sola a otros. Ansioso por la vejez que lo aqueja y por su obstinado deseo de seguir vivo, espera encontrar a Viviana. Una vez que Olinden se reencuentra con ella ésta le explica que operó a Sepúlveda antes de que muriera:

[Viviana] —Fue mi primera operación. Todavía no había hecho mano.

[Olinden] —¿Sepúlveda murió?

—Treinta años después. A lo mejor yo no te doy los cincuenta años que te daría Sepúlveda, pero sí treinta o más. Después podrías repetir la operación. Y quién te dice, yo estaré operando como una maga (ERF, 71).

Feliz de haberse reencontrado con Viviana y ansioso de que ésta le realice la cirugía, sólo le pide una cosa, que se vaya a vivir con él, a lo que Viviana accede. Curioso, Olinden le pregunta a Viviana por qué si Sepúlveda ya había hecho mano del procedimiento, no se operó de nuevo, a lo que ella responde:

[Viviana] —Era más inteligente que nosotros. Dijo que no valía la pena.

Olinden se inclinó hacia delante, como dispuesto a rebatir lo que había oído. Calló y por último dijo:

[Olinden] —No vale la pena

—¿Qué? ¿Seguir viviendo?

—¿Cómo se te ocurre? Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película se acabe (ERF, 71).

Si bien Sepúlveda se realiza el procedimiento, su última decisión de no repetirlo es lo que lo hace diferente, en perspectiva, de Olinden. Sepúlveda representa el final de ese círculo, sabe que tarde o temprano no podrá evitar la muerte y acepta su destino; mientras que Olinden se aferra a ser

inmortal, a no morir mientras esto esté en sus manos o, por lo menos, en su decisión. Aquí la metáfora del cine, que ya mencioné antes, con la que Bioy Casares resume con humor la postura que tiene Olinden ante la vida: la permanencia de la conciencia es lo que importa; seguir vivo, existir mientras sea posible.

En ninguno de los tres relatos seleccionados Bioy Casares escribe la palabra inmortalidad, sin embargo, es fácil determinar que se habla de un tipo de inmortalidad, pues en los tres, los personajes ofrecen una fuerte resistencia a la muerte, independientemente de la motivación que tengan. Tampoco es sustancial el tiempo por el cual logren oponerse al cumplimiento del ciclo biológico, es decir, no interesa si el personaje finalmente muere o no, aunque en ninguno de los tres relatos sucede la muerte de estos; lo significativo es el tiempo indefinido por el cual se mantienen vivos los personajes, porque eso les dota, precisamente, de un carácter de inmortalidad.

La inmortalidad podría tomarse en estos relatos como algo intrascendente, a diferencia de *La invención de Morel*, en donde el tema ocupa un lugar privilegiado en la medida en que los personajes, principalmente el protagonista, reflexionan profundamente en torno a él. Sin embargo, en esta segunda etapa narrativa el tema ocupa un lugar más bien noble, puesto que se aborda de manera más ligera e incluso irónica. No obstante lo anterior, resulta remarcable que este rasgo no demerite el valor que posee dentro de la historia, sobre todo en dos de los relatos, me refiero a “Planes para un fuga al Carmelo” y “El relojero de Fausto”, en los que sus protagonistas buscan la inmortalidad por un instinto natural del hombre, vivir.

Los tres relatos, aunque agudos, no dejan de tocar temas fuertes: una muerte programada, la transformación de un hombre en un ser grotesco y la ansiedad de seguir vivo a toda costa; no se trata únicamente de la vejez y la muerte, sino del precio que hay que pagar por seguir vivo. La

inmortalidad en los tres relatos es entendida, entonces, como la prolongación de la vida, puesto que la vejez, aunque pareciera superficial, afecta hondamente a los personajes.

CONCLUSIONES

En la tesis *La inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares* se abordaron varios aspectos que, en conjunto, brindan al lector una idea detallada acerca de la poética del escritor Adolfo Bioy Casares, así como de la forma en que éste construye un legado literario dentro de las letras argentinas, principalmente en los géneros del fantástico y policial. Fundamentalmente, se llevó a cabo un análisis sobre el tema de la inmortalidad, uno de los temas más recurrentes en su obra narrativa, y desarrollado a lo largo de su vida como escritor y promotor de las letras. Tema que, a pesar de su recurrencia, no había sido estudiado desde la perspectiva de la formación de una poética del autor.

A nivel temático, la inmortalidad cobra un papel tan representativo dentro de su obra que se puede observar su transformación y evolución a lo largo de los años y de su extensa producción literaria, de la mano de su experiencia y posicionamiento como escritor. Así, el análisis de un corpus seleccionado, ubicado en las dos etapas reconocibles de su poética, podría considerarse reducido en relación con la gran lista de obras de Bioy Casares; sin embargo, éste me permitió determinar la existencia de lo que configuro como “una poética del tema”, en este caso de la inmortalidad. Es decir, gran parte de la obra del escritor argentino en cuestión se construye a partir y en torno al tema de la inmortalidad; sus argumentos y sus personajes le dotan de un papel privilegiado en cada una de las narraciones, incluso cuando éstas parecieran no tratar de manera profunda un tema metafísico.

Desde su posición como ícono de las letras argentinas y, a la vez, como un autor un tanto olvidado por las nuevas generaciones, así como de su ocultamiento tras la figura de Jorge Luis Borges, me propuse observar y analizar las diversas problemáticas culturales que se desarrollaron en las letras argentinas en los primeros años en que Bioy Casares se daba a conocer como escritor, mismo período en que tanto él como Borges se hacían de un proyecto de vida en busca de la renovación del género fantástico y policial en la tradición latinoamericana. Por esto, en un primer momento realicé una lectura de la crítica sobre la revista *Sur*, así como sobre los miembros que la conformaron y, específicamente, acerca de la labor de estos dos escritores dentro y fuera de los límites de la revista. De esta manera destacué la suma importancia que tuvo *Sur* como ente representativo de una nueva cultura en el contexto argentino de las décadas de 1930 y 1940 principalmente, período especialmente tenso en política nacional; así como su papel en la construcción de figuras legitimadoras de las letras, y la influencia que ejerció posteriormente en otros proyectos literarios, incluso en la traducción.

En esta lectura se destacaron a Borges y a Bioy Casares como dos escritores cosmopolitas, quienes, como mencioné, desarrollaron un gran proyecto literario consistente en la renovación y apropiación de los géneros del fantástico y policial, relevante no sólo por sí mismo, sino porque es en este momento de crisis cuando se comienza a perfilar un Bioy Casares comprometido no sólo con una narrativa de ambos géneros, sino con una literatura inteligente, modelo que desde un inicio adopta para su propia narrativa. Maravillado con el ingenio de los relatos fantásticos y policiales, y a través de “estrategias de autor”, se proyecta como teórico y crítico del género mediante la elaboración de antologías y colecciones literarias.

En este sentido, se observó también que, a la par de su labor como crítico y promotor literario, reconoce en la metafísica un rasgo inherente al género fantástico –cuestión que señaló

antes en Borges—. De esta manera, se determinó que Bioy Casares se apropia de las convenciones de ambos géneros y aprovecha las posibilidades literarias de los temas metafísicos para la invención de su narrativa. Lo anterior sin dejar atrás sus propios temores y obsesiones que sirven de alimento de esos temas, así como sugerir que esto puede ser, en gran parte, la motivación de su recurrencia temática.

A través del análisis del corpus seleccionado: *La invención de Morel* y tres de los relatos que aparecen reunidos en *Historias desafortadas*, a saber, “Planes para una fuga al Carmelo”, “Historia desafortada” y “El relojero de Fausto”, se identificaron distintos tipos de inmortalidades concebidas por los personajes, de acuerdo con sus motivaciones y con las circunstancias específicas en que se encuentran. En este sentido, se pudo concluir que la inmortalidad de cada una de las obras seleccionadas aporta diferentes características que tienen que ver con el modo en que los personajes la conciben, es decir, la inmortalidad no se convierte en un término bien definido, ni establecido como único para la totalidad de las obras; sino que varían de acuerdo con el argumento y los personajes que participan en éste.

En *La invención de Morel*, Bioy Casares desarrolla de manera profunda, reflexiva e, incluso, filosófica, una inmortalidad apoyada en la invención del cinematógrafo. Sus personajes conciben la representación de imágenes como una forma de obtener una vida eterna, lograda, sin embargo, a través de la muerte. Esta investigación articula la problemática sobre la generación de dicha inmortalidad. El tópico se vuelve más complejo cuanto más se involucran los personajes en el deseo de ser inmortales y, a su vez, en el uso de la tecnología y la ciencia para sus fines amorosos, lo que viene a ser un reflejo del contexto del propio autor, quien se encuentra inmerso y en contacto con nuevas opciones tecnológicas a su alcance, mismas que posibilitan “hasta el más disparatado sueño”. No se debe olvidar que Bioy Casares fue asiduo espectador de cine y

que en su juventud alguna vez confesó haberse enamorado de la actriz Louis Brooks y que basado en ésta había creado el personaje de Faustine; pero no sólo de Brooks, Bioy Casares se enamoró de varias actrices de cine.¹⁰¹ Como señalaba, el tópico en la novela se vuelve más complejo, obteniendo finalmente dos concepciones diferentes de inmortalidad por parte del primero y segundo personaje involucrado en la proyección, Morel y el perseguido, respectivamente. Por lo que el papel que juega la tecnología, en este sentido, se podría ver de la siguiente manera: cuánto más compleja se vuelve la inmortalidad, ésta requiere también una tecnología más elaborada.

En cambio, en la segunda parte de su poética, esto es, en los tres relatos seleccionados, se observó un cambio en el tratamiento del tema, que se puede justificar por la madurez que adquiere Bioy Casares como escritor. En estos relatos, la inmortalidad se desarrolla de forma irónica y, en momentos, hasta paródica. Sus personajes se encuentran frente a situaciones absurdas, lo que muestra a un autor con un agudo sentido del humor, apenas vislumbrado en *La invención de Morel*. También se puede sugerir la idea de que el tratamiento del tema se dé de otra manera no sólo por la madurez del autor, sino también por la evolución de su contexto. El papel de la ciencia y la tecnología sigue siendo importante en este sentido, sin embargo, ya no parece ser necesaria la existencia de maquinarias complejas que le permitan a sus personajes el acceso a la inmortalidad que buscan, sino que se da por entendido que la ciencia “lo ha logrado todo” –o casi todo– y se acude, de este modo, a la ciencia en general y no a la tecnología en particular. Se debe recordar, también, que estos cuentos pertenecen a la década de 1980, cuando la invención del cine, como algo innovador, estaba ya superada, lo que no significa que no existan más adelantos al respecto.

¹⁰¹ Ricardo Ragendorfer, “Crónica *Mirando a Benny Hill con Adolfo Bioy Casares*”. Se encuentra en: <http://tiempo.infonews.com/2013/08/10/editorial-107193-mirando-a-benny-hill--con-adolfo-bioy-casares.php>

Entonces, en los tres cuentos la inmortalidad no depende de un aparato tecnológico, pero sí de algún tipo de avance científico y médico. Finalmente, en cada uno de ellos, la inmortalidad tendrá que ver con la edad de los personajes y la manera de enfrentar la vejez. Ninguno de estos desea morir, así que la idea general es contrarrestar la vejez o impedir que llegue la muerte. También se concluyó que, a pesar de que el tratamiento del tema varía hasta la ironía y la parodia, no se resta importancia a la complejidad de definir una idea de inmortalidad. Por esto, aspectos como el amor, la conciencia, el alma y el cuerpo, tienen un lugar muy significativo en la evolución de la inmortalidad, en la medida en que ayudan a definir el tema.

Si la inmortalidad en un primer momento significa la representación, volverse o ser un espectro o fantasma –que tiene cabida en un mundo tecnológico–, para estar al lado del ser amado, en su última etapa la inmortalidad tendrá que ver no con la representación, sino con la vivencia misma. Es decir, ser inmortal se concibe al final como la existencia completa del hombre de carne y hueso, no como una presencia en la que la conciencia perviva, sino como la persona entera. El tema, en este último caso, se concibe tan cercano al ser humano prototípico que ya no, necesariamente, se desea ser inmortal para estar con el ser amado o para existir como conciencia, sino para disfrutar de, incluso, las cuestiones más inmediatas o “banales” del hombre. Olinden y Hernández son jóvenes por más tiempo, de hecho, Olinden se siente joven primero del sexo; y el Buey, por su parte, quiere disfrutar su posición económica. La juventud frente a la vejez adquiere así un papel fundamental en la segunda etapa de la narrativa bioycasareana.

La evolución que tiene el tema de la inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares es muestra de su evolución como escritor; pues la forma en que escribe y desarrolla sus últimos argumentos, definitivamente de forma autocrítica, permite observar ya no sólo la apropiación de

una tradición del género fantástico y del policial –en menor grado de este último–, sino también y de manera más destacada una apropiación de su propia poética; es decir, se trata de un Bioy Casares que ha asimilado sus temores y obsesiones a tal grado que es capaz de burlarse, a través de sus historias, de sí mismo y, con ello, de su obras anteriores. Todo esto, sin dejar de lado su compromiso con una buena literatura. Al contrario, siempre con el convencimiento de contar historias de acuerdo con el modelo que defiende desde sus primeros trabajos en *Sur*. De esta forma, la existencia de una poética construida a través de la inmortalidad, en Bioy Casares, se pudo comprobar y reflexionar en diversos sentidos que resultan trascendentales para la comprensión y valoración de su legado en Latinoamérica y en las letras universales, como en general para la reflexión sobre la vida y la muerte del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo. “Introducción” en: *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Santiago Arcos ed. Argentina: 2009.
- ARÁN, Pampa Olga, María del Carmen Marengo y María Candelaria de Olmos. *La estilística de la novela en M.M. Bajtín: teoría y aplicación*. Narvaja ed. Argentina: 1998.
- BALDERSTON, Daniel, Sylvia Saítta (dir.). “De la *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores” en: *Historia crítica de la literatura argentina – El oficio se afirma*. Tomo 9. Emecé ed. Argentina: 2004.
- BARNA, Tomás. “Crónica *Conversando con Bioy Casares: Una Invitación al Viaje*”. Revista literaria *La máquina del tiempo*. 1997. Se encuentra en: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Bioy/Repobioy.htm>
- BASTOS, María Luisa. “La topografía de la ambigüedad (Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares)” y “Palabra coloquial y enunciación literaria en *El sueño de los héroes*” en: *Relecturas – Estudios de textos hispanoamericanos*. Hachette ed. Argentina: 1989.
- BIOY Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges, Daniel Martino (comp.). *Índice de la Colección El Séptimo Círculo*. Emecé ed. Argentina: 1945-1956. Se encuentra en: http://www.borgesdebioycasares.com.ar/images/03_bioy.pdf
- “Reseña sobre *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges. *Sur* 92, mayo. Argentina: 1942.
- Daniel Martino (ed.). *Borges*. Destino ed. España: 2006. Se encuentra en: <http://www.borgesdebioycasares.com.ar/>
- *Descanso de caminantes*. Sudamericana ed. Argentina: 2001.
- *El sueño de los héroes*. Emecé ed. Argentina: 2005.
- *Historias desafortunadas*. Alianza ed. España: 2005.
- Jorge Luis Borges (et. al.). “Prólogo” y “Posdata” en: *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana ed. Argentina: 1991.
- *La invención de Morel* en: *Obra completa I (1940-1958)*. Emecé ed. Argentina: 2012.
- *La invención de Morel–El gran Serafín*. Cátedra ed. España: 2007.
- Ricardo Baeza (comp. y trad.) y B.R. Hopenhaym (trad.). “Estudio preliminar” en: *Ensayistas ingleses*. Conaculta ed. México: 1992.
- BLOCK de Behar, Lisa, Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.). “Nuevas versiones de un pacto fáustico” en: *Homenaje a ABC – Una retrospectiva de su obra*. Teoría y crítica de la cultura y literatura. Iberoamericana ed. España: 2002.

- BORGES, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” en: *Discusión*. Conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores. Argentina: 1932. Se encuentra en: http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges_tradicion.htm
- “Prólogo de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares” en: *Obra completa I (1940-1958)*. Emecé ed. Argentina: 2012.
- “Reseña sobre *El sueño de los héroes*” en: *Sur* 235, julio-agosto, 1955. Recogido en: *Borges en Sur*. Emecé ed. Argentina: 1999.
- “Reseña sobre *La estatua casera*, de Adolfo Bioy Casares” en: *Sur* 6, marzo. Argentina: 1936.
- Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana ed. Argentina: 1991.
- CANALA, Juan Pablo. “La genética del cambio: textualidades fantásticas en *La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares” en: *La Biblioteca*. No. 8. Biblioteca Nacional de Argentina–Universidad de Buenos Aires. Argentina: 2009.
- DÁMASO Martínez, Carlos. “Horacio Quiroga: La industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos” en: *Horacio Quiroga (autor), Todos los cuentos*. Edición crítica. ALLCA XX/EDUSP. Francia: 1996.
- “La literatura, la fotografía, el cine y la eternidad” en: Entrevista en *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos*. Alción ed. Argentina: 2007.
- Pampa O. Arán (dir.). Tesis doctoral: *Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina: 2012.
- Sylvia Saítta (dir.). “La irrupción de la dimensión fantástica” en: *Historia crítica de la literatura argentina – El oficio se afirma*. Tomo 9. Emecé ed. Argentina: 2004.
- Sylvia Saítta (dir.). “La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares” en: *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 4. Centro Editor de América Latina. Argentina: 1980-1986.
- GLANTZ, Margo. “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: la invención de Morel y la arcadia pastoril” en: *Intervención y pretexto*. UNAM. México: 1980. Se encuentra en: <http://213.0.4.19/FichaObra.html?portal=0&Ref=19070>
- GRAMUGLIO, María Teresa. “Bioy, Borges y *Sur*” en: *Punto de vista* 34, julio-septiembre. Argentina: 1989.
- “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural” en: *Punto de vista* 17, abril-junio. Argentina: 1983.
- IGLESIAS, Jovita, y Silvia Renée Arias. *Los Bioy*. Tusquets ed. Argentina: 2002.
- JACKSON, Rosemary, Cecilia Absatz (trad.). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Methuen & Co. London: 1981. Edición electrónica de Taylor & Francis/Routledge (2009). En español: *Fantasy. Literatura y Subversión*. Catálogos. Buenos Aires: 1986.
- LAFFORGUE, Jorge, y Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel – Ensayos Sobre Narrativa Policial*. Colihue, ed. Argentina: 1996.

- LOUIS, Annick. “Definiendo un género – La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges” en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. No. 002, julio diciembre. Año/Vol. XLIX. Colegio de México ed. México: 2001.
- MEEHAN, Thomas C. “Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel*, por Adolfo Bioy Casares” en: *Centro Virtual Cervantes. University of Illinois at Urbana–Champaign* ed. EEUU: 1975. Se encuentra en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_129.pdf
- OCAMPO, Silvina. “Respuesta a Criterio (Polémica Sur-Criterio)” en: *Sur* 35, agosto. Argentina: 1937.
- OLIVERA, Daniel. “Entrevista a ABC”. *Noticias*. 13 de noviembre de 1994. Se encuentra en: http://www.literatura.org/Bioy/Bioy_reportaje.html
- PEZZONI, Enrique. “Adolfo Bioy Casares: adversos milagros” en: *El texto y sus voces*. Sudamericana ed. Argentina: 1986.
- PODLUBNE, Judith. “Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares” en: *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9. Emecé ed. Argentina: 2004.
- *Escritores de Sur – Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo/Universidad Nacional de Rosario ed. Argentina: 2011.
- Clase dictada en la Universidad Nacional de Rosario. Agosto-diciembre de 2012.
- RAGENDORFER, Ricardo. “Entrevista *Mirando a Benny Hill con Adolfo Bioy Casares*”. Periódico digital *Tiempo argentino*. 10 de agosto de 2013. Se encuentra en: <http://tiempo.infonews.com/2013/08/10/editorial-107193-mirando-a-benny-hill--con-adolfo-bioy-casares.php>
- RAMA, Ángel. “La tecnificación narrativa” en: *Hispanamérica* 30, diciembre. Año x. *Latin American Studies Center, University of Maryland*. EE. UU.: 1981.
- “Literatura y cultura” en: *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI ed. México: 1984.
- REST, Jorge. “Las narraciones tempranas de Adolfo Bioy Casares” en: *Mundos de la imaginación*. Monte Ávila ed. Venezuela: 1978.
- RIVERA, Jorge B., Jorge Lafforgue (comp.). “Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40” en: *Nueva novela latinoamericana II*. Paidós ed. Argentina: 1974.
- RODRÍGUEZ Barranco, Francisco Javier. “El sentido fáustico de la educación en la narrativa de Adolfo Bioy Casares” en: *Historia de la Educación en América*. Simposio Internacional de la Asociación Española de Americanistas. España: 2003. Se encuentra en: <http://www.americanistas.es/biblio/textos/s04/s-04-30.pdf>
- ROSA, Nicolás, Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.). “Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*” en: *Homenaje a Adolfo Bioy Casares – Una retrospectiva de su obra*. Teoría y crítica de la cultura y literatura. Iberoamericana ed. España: 2002.

- SILVA Alves, Wanderlan Da. *La fantástica retornografía en La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares. Universidad Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto. Brasil: 2008. Se encuentra en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/invmorel.html>*
- VÁSQUEZ Rocca, Adolfo. *La Invención de Morel. Defensa para sobrevivientes. Revista Almiar. España: 2006. Se encuentra en: http://www.margencero.com/articulos/articulos3/bioy_morel.htm*
- WILLSON, Patricia. “Introducción” y “La literatura en los anaqueles del pueblo” en: *La constelación del Sur – traductores y traducciones en la literatura argentina del Siglo XX. Siglo XXI ed. Argentina: 2004.*