

EL HUMOR Y LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE ADOLFO BIOY CASARES

CARLOS DÁMASO MARTÍNEZ
Universidad Nacional de las Artes (UNA)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
cdmartine@hotmail.com

Recibido: 18-07-2017
Aceptado: 08-05-2018



RESUMEN

La narrativa fantástica de Adolfo Bioy Casares incorpora desde *La invención de Morel* (1940) algunos rasgos irónicos que le suman un leve tono humorístico, pero el fantástico es lo predominante y el factor que produce una renovación del género hacia 1940. En este artículo consideraremos una segunda etapa de su narrativa, desde *Guirnalda con amores* (1959) en la que Bioy incursiona con más intensidad en el humor que continúa presente con distintas modalidades en sus libros posteriores. Para su análisis seleccionamos algunas novelas y cuentos de los años 1960 a 1980, donde la dimensión fantástica se atenúa y lo humorístico se intensifica a través de la ironía, la sátira y la parodia. Veremos qué función cumple el humor, cómo la parodia se ejerce además sobre su propia obra anterior, cómo se articula con lo fantástico y cómo el distanciamiento y la mirada crítica de ambos aspectos configuran en su obra una visión del mundo transgresora y perturbadora sobre las nociones de lo real.

PALABRAS CLAVES: literatura fantástica, humorismo, ironía, parodia, perturbación.

ABSTRACT

The fantastic narrative of Adolfo Bioy Casares incorporates, beginning with the *Invention of Morel* (1940), some ironic features that add a humorous tone to it but where the fantastic one is fundamental since it produces a renewal of the sort towards 1940. In this article we will consider a second stage of his narrative, from *Garland with loves*

(1959) in which Bioy ventures with more intensity into humor in the later books. For this analysis we selected some novels and stories from the years 1960 to 1980, where the fantastic is attenuated and humor is intensified through irony, satire and parody. We will see what function humor plays, how the parody is exercised on his own previous work, how it articulates with the fantastic, and how the distance and the critical view of both aspects form in his work a transgressive and disturbing vision of the world.

KEY WORDS: Fantastic Literature, Humor, Irony, Parody, Disturbance.



EL HUMOR Y LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE ADOLFO BIOY CASARES

Adolfo Bioy Casares ha señalado que el género fantástico es tan antiguo como el miedo, a lo que podría agregarse que el humor lo es también, se remonta al menos hasta los griegos. Como es sabido, para dar algunos nombres, Aristóteles y Platón ya lo consideraban en sus reflexiones conceptuales. Lo que nos interesa en este estudio es considerar de qué manera ambas dimensiones aparecen de un modo más evidente e implican un cambio sutil en las últimas décadas de su obra, sin borrar las señas de identidad de lo fantástico de la poética narrativa inicial de Bioy Casares. ¿Qué aspectos pueden relacionar los procedimientos del fantástico con el humor, más precisamente la ironía (figura retórica), la sátira y las distintas formas de la parodia en tanto procedimientos textuales de sus relatos? Digamos sobre todo en sus ficciones desde 1960 y 1970 hasta el final de su producción. Este interrogante es el planteo inicial de un intento de desarrollar una indagación sobre la relación de estos aspectos que son evidentemente una marca de sus invenciones narrativas. Es preciso aclarar que sus libros anteriores, los de los años cuarenta hasta los sesenta del siglo pasado, implicaron una transformación del género fantástico en la literatura argentina.

Es necesario, antes de abordar el aspecto humorístico de su obra, explicar por lo tanto que esa transformación o renovación del género en Bioy, como en Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, se manifiesta en el contexto de la literatura rioplatense hacia el comienzo de la década de 1940 con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), editada y traducida por los tres escritores argentinos, como una propuesta nueva del fantástico, basa-

da en sus preferencias por la vertiente europea más moderna del género y de los modelos de la narrativa de escritores contemporáneos como Henry James y Franz Kafka; libro que incluye un prólogo sobre el género de Bioy y un cuento de Borges y otro de Silvina Ocampo y la traducción de ellos mismos de varios relatos. Podríamos decir, como señala Pampa Arán, que la adopción del género fantástico en Bioy se realiza como una traducción-apropiación del modelo del fantástico anglosajón, utilizando el concepto de «traducción-apropiación» en el sentido que le confiere a la *traducción* Iuri Lotman. De esta manera, el género, si bien mantiene rasgos o procedimientos propios de su constitución de origen, incorpora en las ficciones de Bioy elementos distintos y a veces inéditos que contribuyen a la renovación de su identidad (Arán, 1998: 53-63). El mismo Bioy ha señalado esta apropiación cuando en una entrevista dice: «Yo diría que inventamos la literatura policial y la literatura fantástica para este lado del mundo, porque esas literaturas existieron en Inglaterra desde siempre» (López, 2000). Digamos también que Bioy escribe el prólogo de esta antología, en la que traza una historia breve del género, clasifica sus variantes, sus cambios en distintos contextos y explica qué tipo de fantástico es el que les interesa, Bioy propone en este texto además un tipo de fantástico que denomina «cuentos y novelas de Kafka». Es decir, como paradigma del fantástico moderno (1940: 9). Un fantástico en el que se destaca la presencia de lo sobrenatural o lo increíble en el ámbito de lo cotidiano y donde la resolución del enigma (lo misterioso, la perturbación de las fronteras de lo real) concluye con la indeterminación e instaura, como afirma Rosemary Jackson, una pregunta sobre la búsqueda infructuosa de qué es lo real. El cuento que se incluye de Borges, «Tlön, Uqbar Orbis Tertius», es, por su parte una muestra de esa visión de la narrativa fantástica que a estos escritores les interesa. A esto hay que sumar la novela *La invención de Morel*, que Bioy publica en el mismo año que la *Antología*,¹ con la que evidencia esa elección renovadora del fantástico en la literatura argentina. De este modo, conceptualmente esto implicaría que tal transformación del fantástico se produce en la obra de Bioy por la presencia de elementos genéricos que no han sido empleados con anterioridad dentro de las convenciones del género. Por lo tanto, el interrogante que se plantea podría formularse así: ¿cuáles son esos elementos renovadores que encontramos en la construcción ficcional de la narrativa de Bioy Casares?

1 Para ampliar este concepto consultar Martínez (2014), donde se desarrolla el proceso y el modo en que Bioy Casares realiza esta renovación del género como una proposición literaria opuesta a cierta hegemonía del realismo tradicional en la literatura argentina de esa época.

La *invención técnica* va a ser un factor imaginario que está de un modo relevante en la construcción de sus primeras ficciones. Se conoce además que este interés por las innovaciones tecnológicas está muy difundido en la cultura de los años treinta y cuarenta en la Argentina. La invención de la máquina de proyección virtual presente en *La invención de Morel* sería una muestra de esta dimensión técnica de lo fantástico; también el mecanismo visual ilusorio del personaje Castel en *Plan de Evasión*; y la expresión de otros dispositivos imaginarios de carácter científico, que encontraremos en relatos y novelas como «Los afanes» y *Dormir al sol*, para mencionar algunos.

Asimismo, esta dimensión tecnológica de la producción de imágenes se relaciona con el cine, que es un lenguaje todavía nuevo en ese momento, cuyo mecanismo tecnológico permitirá construir una forma de representación artística que seduce a Bioy Casares, como a otros escritores de su época, y va a tener una notoria influencia en sus narraciones.

Vinculado al fantástico, en el plano semántico, el amor se configura como un leit-motiv temático presente en casi toda su obra. Por lo general relacionado con una preocupación por el paso del tiempo y la muerte, y, fundamentalmente, con una visión signada por la concepción de que en las relaciones amorosas es imposible establecer una articulación afectiva que permita una relación de conocimiento e integración con la otredad. En esta línea de interpretación se llegará a entender que el fugitivo de *La invención de Morel* descubre que está enamorado de una mujer que es una proyección holográfica o una construcción virtual. Ella, Faustine, va a ser para él un fantasma de características casi nuevas en el género, ya que ha sido producido por una invención técnica. Y a la vez le va a ser imposible alcanzar su conciencia. Estaríamos entonces ante un relato prodigioso, en el cual una máquina imaginaria, de inusitada naturaleza fantástica, logra capturar y reproducir personas y escenarios de la vida real, un mecanismo técnico que el mismo Morel en su informe («las páginas amarillas») transcrito en la novela llega a calificar de «contrarrestador de ausencias» (Bioy, 1953: 103).

Por otra parte, el uso ficcional que hace este escritor de teorías científicas o filosóficas (las de William James, Luis Augusto Blanqui, algunas concepciones sobre el tiempo, la existencia de una pluralidad de mundos paralelos, las correspondencias de los simbolistas, entre otras) es fundamental para la invención ficcional fantástica de algunos de sus relatos más logrados («La trama celeste», «El perjurio de la nieve», «Clave para un amor», *Plan de Evasión*, *El sueño de los héroes*).

Además del amor y de cierto erotismo —tratado a veces en varios relatos y novelas en clave irónica y con cierto humor—, otro tema recurrente que

observaremos en su narrativa es el de la presencia misteriosa de distintas situaciones conspirativas. Por eso vemos que una de las tensiones ficcionales, ligadas al fenómeno fantástico, suelen producirse con frecuencia en relación con la existencia de un conflicto provocado por un complot o por la presentación de un escenario narrativo que es vivido por los protagonistas como amenaza. Estos indicadores en el nivel temático son la sospecha, la traición inminente y cierto clima paranoico. Todos ellos parecieran estar presentes con más intensidad en la trama de *La invención de Morel*, en *Plan de Evasión* y en algunos relatos iniciales, «La trama celeste», «El perjurio de la nieve», para nombrar a algunos. Otro rasgo dentro de estos factores renovadores de su narrativa en lo fantástico es la conformación de un espacio reflexivo de carácter metafísico, que se construye en torno a los efectos de subversión de un orden de lo posible que instaura el acontecimiento o el fenómeno fantástico. Es decir, un efecto de perturbación, de borramiento de las fronteras del universo de lo real y el de un espacio de acontecimientos de improbable existencia. Este aspecto propio del género puede hallarse en *La invención de Morel*, específicamente con relación a las repercusiones reflexivas del narrador personaje provocadas por el mundo virtual creado por la máquina inventada.

En el plano de la construcción de la trama del relato, los relatos de Bioy Casares responden a una elaboración de argumentos sólidos y tramas bien armadas, una elección, además, manifestada por el autor en numerosas entrevistas y reflexiones sobre su obra. A su vez, en el horizonte discursivo de sus relatos, es posible observar la recurrencia intertextual, como la cita, las referencias literarias, las que en sus primeros textos de los años cuarenta llegan a adquirir un carácter hipertextual. También la adopción de la forma del diario, la carta, el informe, y el uso de la parodia de géneros y estilos, como la prevalencia de un espacio dialógico que se da por la relevante utilización de una pluralidad de voces narrativas, por lo general protagonizadas por personajes escritores o intelectuales. Tales fenómenos permitirían que en sus cuentos y novelas se acentúe la intención de una búsqueda estética de carácter conjetural, el logro de un prominente efecto connotativo.

A nivel de la representación del mundo construido en sus relatos, se advierte una preocupación por alcanzar una eficaz verosimilitud narrativa, practicada con tal eficacia que fue destacada en general por la crítica. Esa verosimilitud dentro del orden de lo fantástico pareciera ser un gesto diferenciador respecto al realismo narrativo tan difundido en su época. Un elemento renovador para tener en cuenta también es la combinación que Bioy Casares realiza del fantástico (procedimiento que también practicó Borges) con el gé-

nero policial de enigma y la novela de aventura (Wells y otros) en su etapa inicial. Otros serían la utilización en algunas narraciones de formas del relato mítico, especialmente el tratamiento fantástico y paródico del mito fáustico, y el uso de la ironía, que se acentuará en los cuentos y novelas que publica a partir de 1950, dos rasgos que claramente funcionan también como elementos renovadores de su modalidad fantástica.

Por todo lo señalado lo fantástico vendría a ser en su poética un dispositivo narrativo central. En sus relatos se distingue la intención de un decir que tiende a quedar como una significación abierta, conjetural. Concepción artística que coincidiría con las convenciones y posibilidades literarias de este género, ya que su adopción le permitiría expresar una visión indeterminada de la complejidad de lo real en el espacio contextual de su época.

En esta singularidad fantástica de Bioy Casares se advierte además la proposición de un nuevo perfil de escritor, aspecto que intenta diferenciarse de un rol más tradicional presente todavía en esa época. Configura así la imagen de un escritor preocupado por las formas estéticas de sus obras, de un escritor intelectual, racional, a la vez crítico y también intuitivo —como bien lo describe Ofelia Kovacci (1963: 10)— que se interesa en producir una obra que se distinga de lo establecido y preponderante en el campo intelectual de su época, un escritor que apuesta a la autonomía de lo literario, que busca dirigirse a un lector distinto y poseedor de competencias literarias e intelectuales semejantes a las de él. Es decir, se podrá verificar que en este proceso de renovación del género no sólo se propone una nueva imagen del escritor, sino también la búsqueda de un lector de nuevo tipo, casi en simetría con el emisor.

Se conoce que un género, en este caso el fantástico, siempre se sitúa en un emplazamiento histórico y social. En el desarrollo de renovación de la modalidad fantástica de Bioy producida por una traducción-apropiación del género anglosajón, implica un cambio de contextos, el del género en su origen al contexto de adaptación, o sea, al del espacio de la cultura rioplatense. Es posible estimar entonces que Bioy Casares eligió como modelos literarios a géneros de difusión popular, o considerados «menores» como el policial y el fantástico, y en el proceso de traducción-apropiación de esos géneros buscó reformular algunos de sus procedimientos y convenciones para de ese modo también iniciar un proceso de renovación en la narrativa rioplatense. Bioy al invertir ese anclaje social del género apropiado y convertirlo en una literatura para lectores escritores, intelectuales, cifró sus aspiraciones de distinguirse (a fuerza de diferenciarse) del canon literario establecido, y renovar no sólo el género sino la narrativa de su época.

Veamos ahora el humor junto al despliegue de esta modalidad de lo fantástico en la narrativa de Bioy. Es necesario aclarar que no consideraremos en esta exploración sobre el humor en sus libros claramente paródicos y de evidente intención humorística como son *Seis casos para don Isidro Parodi* (1942), *Dos fantasías memorables* y *Un modelo para la muerte* (ambos publicados en 1946) que fueron escritos con Borges y publicados con seudónimos (los dos primeros con el de Honorio Bustos Domecq y el otro con el de Benito Suárez Lynch) muy celebrados por la crítica, y su libro *Breve diccionario de un argentino exquisito*, editado con el seudónimo de Javier Miranda en 1971 y con su nombre en 1976. Nos ha parecido más apropiado abordar el humor en varios de sus libros de cuentos y novelas, en los que la agudeza irónica se entrelaza con lo fantástico y en varios casos parodia al mismo género, casi como una nueva búsqueda narrativa y, tal vez, como una actitud que revisa las modalidades de sus narraciones anteriores.

Bioy publica *Guirnalda con amores* en 1959, un libro que reúne varios relatos, reflexiones y «misceláneas» breves, como lo ha señalado la crítica. Lo fantástico se aligera en estos textos, la subjetividad del escritor aparece más perceptible en sus trazas enunciativas e incluye algunos cuentos con el tema principal del amor. Sin embargo, la pasión amorosa es tratada con cierta sagacidad humorística y la ironía habitual de su estilo. Esa ironía, que como bien señala Linda Hutcheon, «no solo se manifiesta como tropo, en la dimensión semántica como la construcción de una antífrasis, sino también a nivel pragmático en el uso comunicacional que ella establece» (1981: 179), una de las formas que está presente en casi toda la obra de Bioy.

A diferencia del abordaje más metafísico del amor en los primeros relatos de su obra, según Judith Podlube, en *Guirnalda con amores* «aparecen imágenes convencionales de la vida sentimental, en la que prima una perspectiva liviana, superficial y siempre desdichada del amor» (2004: 207). Una modalidad que encontramos en textos como «Todas las mujeres son iguales», «Encrucijadas» y «Recuerdo de las sierras». En todos ellos el enamorado, tipificado como un «don Juan criollo» argentino, termina frustrado y en algunas ocasiones desairado. El mismo Bioy Casares es consciente de esta elección en el abordaje de lo sentimental en estos cuentos, cuando señala en el prólogo del libro:

En cuanto a los relatos incluidos en el volumen, que alguna vez pensé titular Temas y aventuras, diré tan solo que son historias de amor. El elemento sobrenatural, preponderante en mis narraciones previas, en la presente colección apenas determina un desenlace (2004: 8).²

2 Las citas pertenecen a la reedición de *Guirnalda con amores*, Emecé, Buenos Aires, 2004.

Claramente nos encontramos con un libro que se coloca en su narrativa como una bisagra en relación con otros publicados en esos mismos años y respecto a los siguientes, en los que el fantástico no es abandonado, pero la ironía, el humor y la modalidad de la parodia, algunas veces sobre las convenciones del género fantástico implican nuevas búsquedas de renovación en sus invenciones. El humor se construye por la utilización de la sátira y la ironía. Diremos entonces que satiriza en varias ocasiones la frivolidad y el comportamiento de hombres y mujeres de su clase, esa clase alta de buenos Aires, de estancieros, de grandes terratenientes como fueron su padre Bioy y su madre Casares, y la familia de su mujer Silvina Ocampo. Decimos sátira y no parodia, teniendo en cuenta que la sátira es un procedimiento extratextual, se relaciona con los referentes del contexto social en este caso y no textual como el procedimiento de la parodia, tal como lo precisa Linda Hutcheon (1981). Para esta autora tanto la sátira como la parodia utilizan en su construcción también la ironía. Para dar un ejemplo, entre los que encontramos en este libro, en el cuento «Encrucijada», el narrador recorre Europa con una mujer de la clase alta porteña, Amalia. Con ella conocen en el lujoso hotel «el Aioli», situado en el Golfo de Saint-Tropez, a un grupo de turistas integrado por hombres y mujeres, muy ricos, europeos y a tenistas australianos famosos con los que socializan, concurren con ellos a una playa próxima a Saint Maxime, luego juegan al tenis y a la noche recorren el Club Nocturno Super Cannes, donde se escuchan tangos. Bioy satiriza a esa clase europea y a la propia, sobre todo cuando expresa que esos turistas se enteran que el narrador y la mujer que lo acompaña son de la República Argentina, a la que sus interlocutores denominan «Sudamérica», y se sorprenden, —dice el narrador: «que no sean un par de negros y más aún cuando la ven a su acompañante Amalia, con ese aire de inglesita fina (que a mi lado se acentúa, por contraste, blanca, rosada, con pelo dorado y los ojos azules)» (2004: 15).

Hacia el comienzo de la década de los sesenta, Bioy Casares da a conocer dos nuevos libros de cuentos, *El lado de la sombra* (1961), *El gran Serafín* (1967) y la novela *Diario de la guerra del cerdo* (1969). En los setenta, la novela *Dormir al sol* (1973) y el libro de cuentos *El héroe de las mujeres* (1978). Con estas obras profundiza los rasgos originales que caracterizan a su poética fantástica y acentúa los procedimientos paródicos y humorísticos en el desarrollo de otros temas y convenciones de carácter fantástico.

En el cuento «El lado de la sombra» (1961), que elige para título del libro, opta por un narrador en primera persona, narrador testigo de la historia que le contará un viejo amigo inglés en desgracia, a quien encuentra por ca-

sualidad en la isla donde en calidad de turista ha desembarcado. Como en otras novelas anteriores (*La invención de Morel* y *Plan de Evasión*), recurre al espacio de la isla, esta vez se trata de una excolonia inglesa, situada probablemente en la zona del trópico ya que, como es característico en su obra, no es ubicada con precisión geográfica, habitada por africanos o descendientes de africanos. El lugar lejos de ser un oasis turístico como parece al comienzo del relato es el infierno tan temido del amigo inglés, que paradójicamente ha perdido su condición de acaudalado millonario, clásico perfil de un representante de la clase alta británica, y se ha transformado en un alcoholístico sirviente —casi un esclavo— de dos nativos que manejan un hotel prostibulario y una taberna en la isla. Vablen, como se llama este personaje, ha dejado de ser un distinguido «bon vivant» y, además, ha sido abandonado por una joven amante, promiscua, que engaña a su marido y a él también, de nombre Leda.

El relato parece un homenaje a los temas y el mundo de Conrad. No se trata de la mirada crítica sobre el colonialismo inglés que desarrolla el escritor de origen polaco, sino de lo que le sucede a un colonialista británico en la etapa poscolonial. La inversión de la convención de la superioridad del personaje colonial del relato clásico es el procedimiento paródico principal. Se narra nuevamente una historia de amor frustrado, en la que la dimensión fantástica se cruza con remisiones al mito clásico de Leda, y la resurrección de su gata llamada Lavinia. Resurrección que es atribuida a la creencia del «eterno retorno nietzscheano», en este texto irónicamente de una gata. Predomina por lo tanto una fuerte ironía, una mayor simpleza en la estructuración enunciativa y en la apelación a la ambigüedad del fenómeno fantástico. Esta ambigüedad intensifica la duda respecto a si lo sucedido a Vablen es real o simplemente el delirio de alguien que ha caído en la adversidad y el alcoholismo.

Lo paródico y lo fantástico se combinan también en «El calamar opta por su tinta» (publicado en este libro y luego en 1965 en la edición aumentada de la *Antología de la literatura fantástica*) y en «Los afanes». En el primero, el narrador personaje es un maestro de un pequeño pueblo en la pampa bonaerense. El lenguaje coloquial predomina y los diálogos de personajes típicos de esa región rural prevalecen. La parodia se constituye sobre el tratamiento de una temática frecuente en la ciencia ficción, el de la llegada secreta de un extraterrestre. En este caso, tras una serie de investigaciones y descubrimientos de incógnitas, se revela hacia el final del cuento que tiene el aspecto de un bagre, quien finalmente no logra sobrevivir en su nuevo hábitat. En el segundo, la parodia se proyecta sobre algunos tópicos de su propia narrativa fantástica. Puede observarse en este cuento la presencia de un inédito bastidor que permi-

te como una invención mágica inmortalizar el pensamiento de un personaje, una configuración narrativa que ingeniosamente parodia el argumento principal de *La invención de Morel*, la historia de esa máquina prodigiosa que puede convertir a seres humanos y su escenario en seres y espacios virtuales.

Un relato más fantástico en este libro es «Un viaje o el mago inmortal» que transcurre en Montevideo, un texto cercano a «La puerta condenada» (*Final de juego*, 1956) de Julio Cortázar. Las coincidencias de las historias y los procedimientos del género fueron reconocidas por ambos escritores algo sorprendidos, pero que celebraron con cierto humor diciendo que fue una simple casualidad de dos expertos en el género fantástico (Konciacich, 1994). En otro texto, *Paradigma*, se conjuga lo fantástico con la reescritura de un relato de amor clásico, en el que interviene, como en los cuentos tradicionales de hadas, un ogro, el padrastro de Angélica, apodado el Negro Cafetón. Se advierte además un recurso narrativo muy usado por Bioy Casares: el narrador introductor es un escritor a quien una anciana solterona llamada la señorita Eguren le narra lo que va a ser la historia central del relato. Esta transcurre en 1951 y tiene como protagonista a dos jóvenes de condición humilde, Angélica, y a un panadero llamado Ricardo. Es una historia de amor y conspiración, dos tópicos de la narrativa de Bioy. Ricardo participa en una confabulación preparada para derrocar a Perón, pero ante el fracaso inminente, la pareja de enamorados logra escapar al Uruguay antes que se descubra la rebelión.

En el libro *El gran Serafín* (1967), el cuento homónimo tiene lugar en un aislado balneario de una playa cercana a Necochea en la región marítima rioplatense, llamado San Jorge del Mar. El humor, a través de la ironía se entrelaza con lo fantástico. La narración acude al típico enfoque de un narrador omnisciente que adopta el punto de vista de Álvarez, un profesor de historia en el Instituto de Enseñanza Libre, colegio prestigioso de Buenos Aires en el que el mismo Bioy Casares cursó su escuela media. El coloquialismo empleado en los diálogos entre los personajes simples y solitarios, que residen en la pequeña hostería de este paraje de la costa atlántica, mantienen un registro ficcional casi costumbrista, si no fuera por la magnitud paródica sobre la creencia popular —y el escepticismo del profesor Álvarez— respecto a la posibilidad cercana del fin del mundo. Un fin del mundo que se inicia en esa playa con la amenaza de un mar que se pudre, que arroja crustáceos, grandes y extraños peces del mar en estado de descomposición acompañando esos extraños movimientos con un olor a azufre que remite a lo diabólico. Una situación límite a la que todos en la hostería paradójicamente comienzan a acostumbrarse con el transcurso de las horas y los días. Esta puesta en escena de una catástrofe

final del planeta, tan frecuente en algunos relatos de ciencia ficción, se desarrolla en el cuento con una mezcla de humor y parodia que lo vuelve original.

Entre los otros cuentos del libro, se destaca «El atajo», que narra con ironía la aventura prodigiosa de una infidelidad amorosa e introduce la fantástica existencia de mundos paralelos y simultáneos como sucede en su cuento «La trama celeste». Además, inserta la presencia inusitada de lo fantástico que transcurre en el espacio cerrado y ominoso de una prisión militar.

Diario de la guerra del cerdo (1969) es una novela interesante y muy valorada por la crítica, aunque con ciertas miradas polémicas, como los ensayos de Ana María Barrenechea (1978) y Enrique Pezzoni (1991). El escenario elegido es la ciudad de Buenos Aires, y se desarrolla en el barrio de Palermo, por ese entonces una zona de conventillos, pequeños hoteles y antiguos almacenes. Lo fantástico se configura en la inexplicable violencia que protagoniza una generación de jóvenes contra ancianos, de inofensivos y pacíficos comportamientos. Más allá de las diferencias interpretativas de los críticos mencionados, en esta novela se advierte una alusión en clave fantástica y tal vez alegóricos de los conflictos violentos que hacia 1969 se producen —en Argentina y en el mundo— por enfrentamientos sociales y políticos que tienen como protagonistas a las jóvenes generaciones que se rebelan contra las rígidas estructuras sociales y culturales de la época. Es un contexto de numerosos movimientos y revueltas populares contra dictaduras militares en Argentina y en otros países latinoamericanos, como el Cordobazo y algunos acontecimientos similares. Y, además, muy cercana a la revuelta estudiantil y obrera del mayo francés de 1968. En un escenario de situaciones límites, persecuciones y miedos casi paranoicos, la novela plantea con humor la eventualidad del amor como una perspectiva de sobrellevar esa situación tan violenta. La ironía y el escepticismo mostrado por Bioy en otros relatos se unen a ciertas preocupaciones más humanistas del escritor. En esta novela, como en *Dormir al sol* (1973), se profundiza la preferencia de Bioy por personajes y su habla cotidiana del ámbito barrial de Buenos Aires, lo que le da un matiz característico a la literatura fantástica de esta etapa. Sin embargo, como señala Judith Podlubne, «la distancia entre la voz narrativa y la de los personajes sigue siendo perceptible» (2004: 203).

Dormir al sol es quizá su mejor novela de estos años. La oralidad presente ya en otros libros de relatos se consolida como un rasgo de su estilo, es una marca ostensible, como la ironía, el humor y lo paródico en su poética de lo fantástico. Su historia se ubica en el barrio porteño de Villa Urquiza. Junto al tono de cotidianeidad presente en el lenguaje y el desenvolvimiento de episodios extraordinarios —y también sobrenaturales— se despliega un registro

sarcástico, a veces al borde de lo satírico en muchas de sus secuencias. Se instala un escenario paródico de la literatura fantástica de carácter científico, la que también parece aludir concretamente a los comienzos del género hacia fines del siglo XIX en la narrativa de inspiración positivista, como puede verse en algunos relatos de Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), un iniciado del género fantástico en la literatura argentina, especialmente cuando se hace referencia a la experimentación frenopática. Las operaciones quirúrgicas que se realizan en esta novela de Bioy en el hospital frenopático con almas y cuerpos humanos y de animales parecen concretamente parodiar ese comportamiento paradójico de los escritores positivistas, quienes en su visión racionalista y científica no dejaron también de tener la inquietud por los fenómenos inexplicables y ciertas creencias míticas de la sociedad que los llevaron a la atracción y la curiosidad por el espiritismo y otras teorías y prácticas esotéricas.³ Ya en *La invención de Morel* se ha señalado la influencia de *La isla del doctor Moreau* (1896) y sus diferencias con la visión positivista de Wells, pero no habría que olvidar que en esa novela se experimenta con animales en una isla con el objetivo de «humanizarlos». Obviamente, también está uno de los motivos centrales de su obra, el amor. Todo lo que impulsa a la acción al protagonista de la novela, Bordenave, es recuperar a su verdadera mujer, a quien ama profundamente, pero las manipulaciones pseudocientíficas de un médico de la clínica frenopática para internarla y operarla, en el hospital, la han separado de su vida. La pasión amorosa junto a lo fantástico es también el eje compositivo de la trama en esta novela. Y el resultado de esa conjunción logra como en otros textos narrativos suyos una propuesta conjetural donde el acontecimiento amoroso es también una experiencia de la imposibilidad del conocimiento y la comprobación de su dificultad de conocer la otredad, la identidad y el pensamiento de la mujer amada.

En otro nivel de correlaciones pensamos que el componente fantástico en el cuento «Otra esperanza» (incluido en el volumen *El héroe de las mujeres*, 1978), bajo la influencia de Kafka (especialmente de «En la colonia penitenciaria»), reside en una invención macabra y mordaz. Veamos cómo describe el enfermero narrador ese espacio del «Sanatorio del Dolor»:

El sanatorio ocupa un caserón con su patio interior de baldosas coloradas, al que dan tres pabellones. De acuerdo a la intensidad del dolor, distribuimos a los enfermos. Los que sufren menos ocupan el pabellón número 1; los de dolor

3 Véase Quereilhac (2016). Uno de los escritores fantásticos argentinos vinculado al positivismo y al ocultismo es Leopoldo Lugones.

intenso ocupan el 2 y los que están en un grito el 3. Hay, además, galpones donde todavía funcionan algunas dependencias. (...). Un cerco de alambre tejido rodea el monte, salvo por el lado sur, donde el río Matanza corre encajonado, entre barrancas a pique (Bioy Casares, 1978: 72).

A esto se agrega que «el personal se queja de vivir como en una prisión» (Bioy Casares, 1978: 72) y a la noche «el subdirector deja sueltos en el monte, que rodea al Sanatorio, a unos “perrazos negros”» (Bioy Casares, 1978: 74). Lo fantástico pone en acción una vez más la sorprendente imaginación de Bioy Casares. En la Clínica del Dolor se va sugiriendo gradualmente que existe una competencia entre el subdirector y el director del sanatorio, la que pronto se convertirá en una conspiración. Otro tema característico de la narrativa fantástica bioycasareana. El narrador va descubriendo esta cuestión y con dos compañeros de trabajo toman partido por avisar al director de las intenciones del subdirector contra su superior, pero no alcanza a hacerlo. Se produce luego una ambigua situación de traiciones y también es ambiguo y paradójico el desenlace. Sucede que en un momento anterior, el director al pasar por las salas de sus pacientes escucha a uno de ellos decir que el dolor es energía que su torturado cuerpo despide. La perspicacia científica del funcionario a cargo del establecimiento, le permite inventar un sistema de utilización de los dolores de todos sus pacientes internados —la energía del dolor— para suplir la falta de electricidad en el dispositivo de iluminación que posee el Sanatorio. Hacia el final el narrador toma conciencia de que sus amigos han fracasado en la defensa del director, pues han sido traicionados por el intendente de un pueblo cercano y por el mismo director, que los ha internado en la sala 3 del dolor. El desenlace es irónico, se intensifica el humor negro que impregna a la historia que se narra, pues el narrador también ha sido internado en la sala 1, al parecer protegido por una enfermera, pero su situación no es nada segura. Todo parece invertirse, pues el tendido de cable que se comienza a hacer en ese momento desde el pueblo del intendente aparentemente puede traer la energía eléctrica necesaria para el funcionamiento del establecimiento; o al revés, la energía del dolor es lo que podría comenzar a ser llevada hacia el poder territorial del intendente (1978: 51-68).

Otros cuentos del libro *El héroe de las mujeres* son también irónicos y apelan a la parodia. El que dota del título al volumen, tal vez el mejor texto de esta compilación transcurre en el ambiente rural bonaerense, una zona que bien conoce Bioy y que puede encontrarse en varios relatos suyos. Lo fantástico es más atenuado, explora ficcionalmente el tema de la posibilidad profética de los sueños o el mito local de la existencia de un tigre que es el espectro,

el fantasma de un estanciero que ha muerto hace más de cien años. Sin embargo, sobresale el humor, la mordacidad, la paradoja junto a la creencia en la sabiduría ancestralmente amorosa y sentimental del comportamiento del género femenino, enmarcada en una visión cultural tradicional y machista tal como puede verse en el epígrafe romántico del *Don Juan* de Byron («Alas! The love of women! It is known...»; *Don Juan*, II, CXCIX) que precede al texto. El cuento, utiliza un narrador en primera persona, una tendencia en esta etapa de su producción que narra un suceso ocurrido veinte años antes, en 1942, un recurso para darle mayor verosimilitud al relato de misterio y de ambigua resolución. Esa voz es la de un protagonista, que asume en su discurrir fluido algunas reflexiones sobre la obsesión temática de Bioy respecto a las posibles dimensiones de lo temporal:

El tiempo —dice uno de los personajes principales— no dura siempre lo mismo. Una noche puede ser corta o más larga que otra noche de igual número de horas. (...) Y eso no es todo: el presente puede empalmar, en cualquier descuido, con el pasado y, a lo mejor, con el futuro (1978: 130).

El vocabulario y el tono de este narrador son coloquiales, sin llegar al costumbrismo de la tradición de la novela realista rural rioplatense, o mejor dicho, diferenciándose de ella mediante la ironía humorística, con modulaciones que apelan al oyente lector, en esa simulación de proximidad propia de los relatos orales. Es como si al mismo procedimiento enunciativo de dirigirse a un lector con competencia de escritor o «casi especialista de literatura» de sus primeros libros de los años cuarenta, Bioy lo haya trasladado en esta etapa de su narrativa a la imagen de un interlocutor oral, que maneja una oralidad del espacio rural del ámbito pampeano. En este cuento los personajes representan a hombres de campo, propietarios de una pequeña estancia, como el agauchado Don Nicolás Verona, que suele vestir la clásica bombacha blanca de los patrones de estancias, pero cultor de ciertas lecturas y convicciones políticas. O las del ingeniero Lartigue y otros personajes típicos de esa zona. En cuanto a lo paródico se desarrolla, por una parte, en relación con lo fantástico de sus libros iniciales, especialmente en donde la dimensión fantástica es predominante. La intertextualidad de lo paródico se vuelve hacia su propia narrativa y género fantástico. En un momento el narrador afirma que la obligación del escritor para contar una historia «consiste en rememorar unos pocos sucesos» y «unos pocos parajes» (1978: 158). Una especie de autocrítica sobre la tendencia a la complejidad de las estrategias narrativas de sus primeros libros. Además, también hacia los temas fan-

tásticos que aborda en sus novelas y cuentos, lo que sugiere una búsqueda de un cambio, de renovar su propia literatura, como pareciera manifestarlo el narrador cuando dice:

¡Al diablo las Islas del Diablo, la alquimia sensorial, la máquina del tiempo y los mágicos prodigiosos, nos decimos para volcarnos con impaciencia en una región, en un pago, en un entrañable partido del sur de Buenos Aires! (1978: 158).

Podría interpretarse que Bioy utiliza la parodia, en el sentido que lo entiende Tinianov (1968: 134-135), desde el formalismo ruso, con relación a un cambio respecto a la función de un procedimiento, semántico y retórico del sistema de un género: el del fantástico moderno hacia mediados del siglo xx, como podemos ver en estos relatos más tardíos de Bioy, que sin duda implican la búsqueda de un cambio, cierta ruptura en su literatura mediante la acentuación del humor, tanto en el uso de la ironía y de la parodia. Se nos ocurre también considerar este uso de la parodia en esta etapa narrativa de su narrativa como un procedimiento distintivo, en su significación crítica, de ruptura y cambio literario, propio de la modernidad, en el sentido que la entiende Friedrich Jameson, es decir para diferenciarla del «pastiche» que considera un principio constructivo predominante en la literatura posmoderna (1991: 35-36).

Por otra parte, se despliega en el relato una asociación y comparación paródica (extratextual o extraliteraria) con el lenguaje del cine, precisamente con el género del *western* norteamericano. Tanto Don Nicolás Verona y el ingeniero Lartigue son fanáticos de los filmes de *cowboys* más difundidos de la época. Es más, cuando se habla de los héroes de esa épica del cine norteamericano, Don Nicolás afirma que, en una película cuyo nombre no recuerda, la heroína huía con el héroe (casi un anticipo del supuesto desenlace del cuento) y Laura, su joven y bella mujer le replica que «el héroe de las mujeres no siempre es el héroe de los hombres» (1978: 174).

En otro cuento de este libro, «Una puerta que se abre» se desarrolla un humor sardónico sobre la inmortalidad y el tiempo. Esta recurrente preocupación presente en la narrativa de Bioy desde sus primeros libros alcanza en este texto a construir una ingeniosa fantasía en torno a la hibernación como un posible y veloz viaje hacia el futuro. Aunque, la invención fantástica se atenúa y prevalece el tono jocoso, el paso de comedia en el comportamiento y el andar de sus personajes. Además, sobresale la oralidad también paródica del lenguaje utilizado en los diálogos de los personajes. El humor predomina y convierte en algo subsidiario a lo enigmático, al misterio y el suspenso tan

logrados con prodigiosos argumentos en otros relatos fantásticos anteriores. En este registro narrativo lo fantástico parece tornarse más trivial, menos seductor y trascendente (Bioy, 1978: 137-154).

Para finalizar digamos que el fantástico y el humor son construcciones discursivas literarias, genéricas, textuales distintas, pero que ambas son, fundamentalmente, transgresoras y conllevan en sus procedimientos la función de una mirada crítica. Para Rosemary Jackson, el fantástico subvierte una concepción discursiva simplista del mundo. Su origen es la «sátira menipea», en la época bizantina medieval, lo que hace pensar que el humor está ya presente en sus orígenes. Permanece durante la Reforma y el Renacimiento, se relaciona con lo carnavalesco que tiene una participación festiva y establece una forma de dar vuelta las convenciones sociales, como afirma Bajtín; luego se transformará en el fantástico moderno y pierde lo festivo y comunitario, según Jackson. Es además un género literario que instala en su lectura la pregunta qué es lo real, desarma toda certeza, perturba con sus rupturas de lo posible, con la creación de enigmas imaginarios y pone en debate ese interrogante (1986: 12).

Asimismo, el humor en su variante paródica y sardónica cuestiona una visión convencional y establecida de un contexto de la vida social y de un momento histórico. Ambos aspectos se reúnen en los cuentos y novelas de Bioy Casares y configuran un mundo ficcional y una significación que permite al lector avizorar la visión del mundo conjetural, perpleja y escéptica de este escritor, que subvierte las certezas y potencia con su literatura los interrogantes sobre las formas de la existencia humana, sus comportamientos, sus ideas y acciones en un estadio de su contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, Pampa (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Narvaja Editor, Córdoba, Argentina.
- (ed.) (2016): *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Centro de Estudios de Avanzada (CEA), Córdoba, Argentina.
- (1998): «La invención del género. El fantástico en una antología traducida», *E.T.C. Ensayo-Teoría-Crítica*, Córdoba, Argentina, pp. 59-75.
- BARRENECHEA, Ana María (1978): «El conflicto generacional en dos novelistas hispanoamericanos: Adolfo Bioy Casares y Elena Portocarrera», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monteavila, Caracas.

- BAJTÍN, Michael (1978): *Esthétique et Théorie du Roman*, Gallimard, Paris.
- (1970): *La poétique de Dostoievsky*, Seuil, París.
- BIOY CASARES, Adolfo (1940): *La invención de Morel*, Losada, Buenos Aires.
- (1959): *Guirnalda con amores*, Emecé, Buenos Aires.
- (1962): *El lado de la sombra*, Emecé, Buenos Aires.
- (1967): *El gran Serafín*, Emecé, Buenos Aires.
- (1969): *Diario de la guerra del cerdo*, Emecé, Buenos Aires.
- (1973): *Dormir al sol*, Emecé, Buenos Aires.
- (1978): *El héroe de las mujeres*, Emecé, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1940): *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Salamanca.
- CORTÁZAR, Julio (1956): *Final de juego*, Sudamericana, Buenos Aires.
- HUTCHEON, Linda (1981): «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», *Poétique*, 45.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: Literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires.
- JAMESON, Fredric (1991): *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires.
- KOVACCI, Ofelia (1963): *Adolfo Bioy Casares*, ECA, Buenos Aires.
- KRISTEVA, Julia (1970): «Une poétique ruinée», prólogo a Michail Bajtín, *La poétique de Dostoievsky*, Seuil, París.
- KOCIANCICH, Vlady (1994): «Historia de dos cuentos», *Diario Clarín*, 10/02/1994, Buenos Aires.
- LÓPEZ, Sergio (2000): *Palabras de Bioy, conversaciones con Sergio López*. Emecé, Buenos Aires, Argentina.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2014): *Una poética de la invención. La renovación del fantástico en Bioy Casares*, Editorial de la Universidad de Villa María (EDUVIM), Córdoba.
- PEZZONI, Enrique (1991): «El diario de la guerra», *Los Libros*, 7 (1970); reseña reproducida en *Anthropos*, 127 (diciembre de 1991).
- PODLUBNE, Judith (2004): «Fantasía, oralidad y humor en Adolfo Bioy Casares», en Noé Jitrik (coord.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires, tomo 9.
- QUERILHAC, Soledad (2016): *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la argentina de entre siglos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- TINIANOV, Iuri (1968): *Avanguardia e tradizione*, Dedalo, Bari.