

Una épica de la invención

Lisa Block de Behar

«No creo que haya otro recurso que inventar ingenuamente, creer en la invención, escribirla».

Memorias, Adolfo Bioy Casares

Son raras las narraciones de Bioy en las que no se aluda a las artes de la invención y del conocimiento. Sin embargo, sus alusiones no apuntan hacia los fundamentos de una preocupación epistemológica, ni a la estetización de las premisas científicas, ni a los argumentos de un pensamiento en busca de la verdad. Su gesta literaria anticipa una época de invenciones, previniendo los aspectos equívocos de biología inciertas, de prácticas genéticas depravadas o medios instrumentales que intentan sustraer la vida a su fugacidad o a su deterioro, de investigaciones orientadas para superar esas fallas, de los avances mecánicos que repiten o retienen los instantes, de las ambiciones de una medicina capaz de trascenderlos y la invención de técnicas secretas o siniestras. De una clonación que, como la literatura, apuesta a la perduración multiplicando copias innumerables.

En sus escritos, la tentación de saber o ser como los dioses seculariza el expediente teológico reduciéndolo a la banalidad cotidiana de aparatos más o menos prodigiosos, a la habilitación de dispositivos imprevistos, a la labor de sabios inescrupulosos, a las dificultades de discernir entre médicos que saben y quienes ganan premios, entre los estudiosos y los charlatanes que tienen la virtud de curar, los que suministran pociones para sobrevivir eternamente o detener la calvicie. En su narrativa abundan los recursos de una máquina oculta, montada –como la escritura– para el registro de figuras, de voces, de acontecimientos; su magia técnica produce imágenes inalterables y las conserva más que la vida misma. Ciencia y técnica comprometidas –es otro compromiso literario– en atenuar los estragos del tiempo o, por lo menos, sus consecuencias más visibles.

Profesión de fe laica, la imaginación de Bioy multiplica las proezas del ingenio, la eficacia de un *deus ex machina* que redime, bajo especie maquínica, la tragedia de la mortalidad, la dudosa sabiduría de inventores que

sustituyen los organismos por sus copias, doctores que prometen un rejuvenecimiento súbito, pilotos que cruzan espacios mentales, híbridos que cruzan especies extrañas. Sus estrategias sobrenaturales, diseñadas con desigual artificio, pretenden resolver el mayor de los conflictos: el acceso al conocimiento sin padecer el castigo, caer en la tentación pero para revertir la Caída.

Sin renegar de los mitos del principio, en las ficciones de Bioy la curiosidad no arriesga ni deroga la inmortalidad, al contrario, es el recurso para repararla. Una existencia prolongada bajo especie de imitación encuentra, en la incorruptibilidad de las imágenes animadas, el consuelo de una eternidad en copias. Publicada en 1940, *La invención de Morel* coincide no sólo con las reflexiones que seguían especulando sobre las posibilidades de la reproducción mecánica, el devenir estético de la fotografía y el cine, el incremento de su incidencia política, sino que coincide también con la quiebra de un siglo en el que se documenta y difunde la perfección del horror. Un siglo partido al medio ostenta su lógica de miedo: el siglo de las dos equis o de las dos cruces, la doble incógnita de violencia y de aniquilación precipita la fractura por donde se fugan los fragmentos de un universo en escombros. Un mundo desaparece en las representaciones que revelan su estatuto espectral, al borde de la catástrofe, desarticulando historia y poesía.

El mismo espanto estremece la ficción. En *Plan de evasión*¹, a través de una tabla de referencias conocidas (Dreyfus, Nevers, una Isla del Diablo y una Real, soldados alemanes, experimentos con prisioneros), el narrador participa de las pesadillas personales y los desmanes de una época de destrucción que emplaza la imagen en el centro del debate. Los desafueros totalitarios precipitaron esta estética de la desaparición, fijando las sombras de una realidad en ruinas, conservadas en imágenes, reproduciéndolas con la exactitud de una réplica que, sin dejar de ser su imitación, la impugna.

Ni el tema ni el temor sorprenden. Fundamentados en preceptos y doctrinas ancestrales, que condenaban las confusiones de una idolatría aberrante (como si los mandamientos de las Sagradas Escrituras hubieran previsto las desmesuras de las devociones icónicas, o como si los denuestos de Platón, formulados contra los abusos de una mimesis que aleja varios grados la verdad, continuaran alentando las incesantes polémicas, las más actuales), se renuevan los planteos relativos a los procedimientos que extienden la figura en reproducciones incontables, la vida más allá de sus límites. La

¹ Adolfo Bioy Casares. *Plan de evasión*. Emecé. Buenos Aires, 1945.

imitación, cada vez más perfecta, transforma en vibraciones de luz y sonido los hechos y lo posible. La precisión de las técnicas analógicas o digitales recrudence una antigua querrela de las imágenes y, a través de los tiempos, se perpetúan las resistencias al simulacro, a la depredación de la realidad desvanecida en la vidriosa ilusión de pantallas que la administran, exponiéndola y ocultándola a la vez.

En un libro de entrevistas realizado en los últimos años y publicado poco tiempo después de su muerte, Bioy Casares no tiene reparos en repudiar la inminencia del fin o escarnecerlo:

–¡Por supuesto! (*se ríe*). Firmaría ya mismo el contrato de inmortalidad, sin condiciones².

El humor que anima la entrevista no se diferencia demasiado del que impregna el diálogo de una ficción que la precede en varios años:

–No vale la pena.

–¿Qué? ¿Seguir viviendo?

–¿Cómo se te ocurre? Yo, por mí, no me voy del cine hasta que la película acabe³.

Esas palabras concluyen uno de los cuentos en el que rondan casi todos los fantasmas que suelen habitar su obra: personajes enmascarados, un médico que dice atrasar el reloj biológico, su consabida desconfianza hacia la medicina, las cirugías inquietantes, la esperanza en el rejuvenecimiento súbito, el mismo pacto con otro diablo:

–Y usted, de vez en cuando, se da una vueltita por este mundo, comprando almas.

–Y... sí – dijo el diablo, un poco avergonzado.

–¿Trato hecho?

–De acuerdo. ¿Hay algo que firmar?

–Ya le dije, somos gente a la antigua. Me basta su palabra.

–¿Para cuándo el rejuvenecimiento?

–No va a tardar, créame. Vaya tranquilo⁴.

El diálogo pertenece a «El relojero de Fausto»; el título de propiedad legitima los antecedentes de una saga de la que Bioy es uno de los más

² Sergio López. Palabra de Bioy. Emecé. Buenos Aires, 2000. P. 189

³ A. Bioy Casares. «El relojero de Fausto». Historias desaforadas. Emecé. Buenos Aires, 1986. Ps. 77- 101.

⁴ Ibidem. P. 77

conspicuos cultores. Semejante a su personaje que no duda en firmar el pacto o al personaje mítico que lo precede, Bioy –o el narrador interpuesto– parece haber suscrito un pacto, pero no con Mefistófeles sino con Fausto. La máscara emblemática que encubre las fantasmagorías de sus relatos es un símbolo que, desde el principio, como una clave musical, cifra la interpretación de su escritura. No se trata sólo de la obra de Goethe ni de su personaje epónimo –aunque Bioy haya declarado, más de una vez, la lectura de esa tragedia⁵– ni de la parodia que Estanislao del Campo populariza en el siglo pasado, aunque se complazca en recitar, como las recitaba su padre, las décimas de memoria. Con ellas comienza, además, sus *Memorias* recordando la gracia de los versos criollos, confirmando en la vigencia de la poesía gauchesca la universalidad del arquetipo, tan arraigado en la mitología del Río de la Plata, como *Mon Faust* de Paul Valéry en la poesía francesa, o el *Doctor Faustus* de Thomas Mann en su entorno germano; otros Faustos o Faustos de otros, pueblan el museo imaginario de diversos tiempos y lugares.

No hace falta realizar el inventario de los textos de Bioy en los que la revisión del mito descubre su «pacto autobiográfico». Una genealogía transparente de situaciones conocidas, figuras recurrentes, nombres que remiten al drama o codifican los relatos en la misma dirección. Similar a la *matière celtique* inspirada en las leyendas que narran las aventuras del Rey Arturo, las hazañas que, entre brujas y brumas, realizan los héroes inspirados por la nobleza del ideal que defienden, se podría señalar los vestigios de una *matière faustique* que rescatara, en la continuidad y variaciones del mito, los anhelos de inmortalidad, la conquista de una especie de eternidad a través de la literatura. La posteridad prevalece en la vertiginosa multiplicación de sosias, semejante a la eternidad que entreveía Louis-Auguste Blanqui⁶ a través de los astros, de su «revolución» que repite en el espacio la misma trayectoria. Una alegoría cósmica, desesperada y paradójica, de las conspiraciones con que cree transgredir la clausura de celdas y la severidad de las prisiones, entreabriendo sus muros hacia la inmensidad infinita.

De la misma manera que sería difícil atender el pensamiento de Walter Benjamin sin la prédica de Blanqui, sería injusto inadvertir la patencia de sus visiones astrales en los escritos de Bioy⁷. «La trama celeste»⁸ es un rela-

⁵ Susan J. Levine. «Autocronología». Guía de Bioy Casares. *Espiral/Fundamentos*. Madrid, 1982. P.168.

⁶ Louis-Auguste Blanqui. *La eternidad a través de los astros*. Una hipótesis astronómica. Siglo XXI Editores. México, 2000.

⁷ «Una trama compleja: Borges, Bioy Casares, Blanqui». En Lisa Block de Behar, Borges. *La pasión de una cita sin fin*. Siglo XXI Editores. México, 2000.

⁸ A. Bioy Casares. «La trama celeste». *Revista SUR*, No. 116. Buenos Aires, junio de 1944.

to que empieza por suponer, inspirado en antiguas leyendas celtas, otros relatos fantásticos, de la misma manera que en un mundo dado es posible suponer otros mundos idénticos. No sólo invoca varias veces el nombre de Blanqui sino que el narrador ha leído *La eternidad a través de los astros*, cita literalmente algunos de los pasajes decisivos y le ocurren episodios que justifican la concepción pluralista del universo, según la hipótesis astronómica que sustenta la eternidad de Blanqui. En ese cuento, entre varios mundos casi iguales al conocido, el capitán Ireneo Morris cae en otro mundo que tampoco es el mejor; son tantos, que volver «a caer en éste sería un exceso de casualidad».

La estirpe literaria es clara. Bioy no escamotea la herencia ni elude el nombre de Fausto, a veces a propósito del propio personaje, trágico o paródico, del drama de Berlioz, de la ópera de Gounod; o lo traviste en Faustine, la figura de quien se enamora el narrador en *La invención de Morel*. Tan perversa como un pacto con el diablo, espera de la muerte la perdurabilidad que anhela:

La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de Faustine⁹.

Se trata de una inmortalidad dudosa, el nombre de Faustine evoca el pacto con el diablo pero, dicho en francés, suena a falso, como su contradictoria existencia: evidente y falaz, inmortal y ya muerta.

La invención onomástica de Bioy define la trama de una obra que se dirige, por el encanto del nombre, en varios sentidos. Si en *Dormir al sol*¹⁰ la protagonista se llama Diana, si olía a perro, si la perra se llama Diana, si no son esas las únicas coincidencias, no sería rebuscado identificar un diablo a medias en su nombre, a la perra en el perro que acompaña a Fausto en *Fausto* hasta su gabinete y, agrandándose en presencia y estupor del viejo sabio, deviene Mefistófeles. Medio diablo, medio loco, el narrador se burla del ambiente tan alemán como el de los alegres bebedores en la taberna de Auerbach en Leipzig, y caricaturiza las atrocidades nazis del «caballero teutón»:

–Standle te vendió la perra –me dijo– y ahora quiere robártela para el laboratorio. (...)

⁹ A. Bioy Casares. *La invención de Morel*. Emecé. Buenos Aires, 1968. P. 122.

¹⁰ A. Bioy Casares. *Dormir al sol*. Emecé. Buenos Aires, 1973.

Arrebatado por una auténtica indignación dije:

–Permití que se llevaran a una Diana, pero no voy a permitir que se lleven a la otra¹¹.

Los híbridos ocupan un lugar de privilegio en la biología del escritor y, si de cruzamientos se trata, se podría hablar de una *bioylogía* para disciplinar esa disposición al cruce de especies que le es natural, como lo es a tantos escritores que hacen de la quimera, del entrecruzamiento de individuos diferentes, de sus sueños, el emblema de su fabulación. Más afín a Fausto que a Mefisto, o más allá de sus oposiciones, el escritor celebra el pacto con ambos. Superando los contrarios, sus diferencias se contraen en una entidad que identifica, es decir, que distingue y confunde a la vez.

La obra de Goethe comienza con un «Prólogo en el cielo», el muy citado diálogo entre El Señor y Mefistófeles, donde Dios reconoce la devota sabiduría de Fausto, esa lealtad que será presa favorita de la seducción del diablo. Si bien el desafío es desparejo, no sorprende que el enfrentamiento asimile a Mefistófeles y Fausto, que sus nombres, o las consonantes que los identifican, como en la escritura de la lengua de las Sagradas Escrituras, que prescinde de la inscripción de las vocales, no los diferencie: Fausto y Mefisto, FST y FST, el seductor y el seducido, las mismas letras al pie de un solo pacto.

Una poética del nombre cifra la narrativa de Bioy, donde los animales cuentan, como si tuvieran voz y voto: es la misma palabra que habilita el habla y la fábula, una parábola profana que juega a dos puntas, a verdad y mentira en la mención. En «Un perro que se llamaba Dos»¹², la ironía del nombre que contradice el número, en lugar de designar, divide; insinúa una voz varias veces sacrílega de la interdicción. D'os evita por la elisión la vanidad de la invocación pero deriva en blasfemia (Dos – Dog – ...), una oposición que subvierte el nombre propio y su función desde un antagonismo que revela las dualidades de un individuo, dividido por la palabra y que, por la palabra, vuelve en sí.

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría «uno contra dos»¹³.

Los ejemplares que comprende el bestiario de Bioy ilustran sobre diferentes metamorfosis sin descartar al hombre ni sus avatares. Una zoología

¹¹ A. Bioy Casares. *Ibidem*. P. 108.

¹² A. Bioy Casares. «Un perro que se llamaba Dos». El gran serafín. Emecé. Buenos Aires, 1967.

¹³ A. Bioy Casares. *Memorias*. Tusquets. Buenos Aires, 1994. P. 24.

fantástica revisa teogonías plurales donde dioses, hombres y animales entrecruzan vida y muerte, amores y odios, imaginando la salvación bajo especie animal o la condena en forma similar. De la misma manera que una mujer deviene perra en esa novela, la amante muerta en un incendio vuelve transformada en gata, mientras el hombre espera su regreso del otro mundo, o del «caserón conocido en el barrio por el Medio Mundo»:

Para ti un gato será igual a otro. No entiendes de gatos. El que entiende de una materia sabe mirarla. El médico sabe mirar al enfermo, el mecánico sabe mirar la máquina. Será un poco absurdo, pero yo sé mirar un gato. Por eso te aclaro que esta gata es Lavinia, no un animal parecido¹⁴.

O, en otra novela, la crueldad transforma a los viejos en cerdos, más viles o más visibles. Cantada por la epopeya clásica, la mutación no es sólo favorita del inventario teratológico de Bioy sino otro ejemplo de una hibridación que la genealogía lingüística legitima. Antes de generalizarse las disciplinas biológicas que hacen del mestizaje su investigación de avanzada, *hybrida* aludía al producto de la cruce del jabalí y la cerda¹⁵.

Entrecruzamientos y metamorfosis, la discriminación aflige menos que la pureza del lenguaje o la propiedad de la palabra; el aval etimológico acude en auxilio de una fantasía literaria que descubre en los nombres, en su historia, en la gramática, en los usos de las palabras y las reglas que las ordenan, un estrato narrativo más.

–¿Qué leías?

–En *Ultima hora*, el recuadro sobre *La guerra al cerdo*.

–¿La guerra al cerdo? –repitió Vidal.

–Yo pregunto –dijo Arévalo– ¿por qué *al cerdo*?

–Ese *al* me parece incorrecto – opinó Rey.

–No, hombre –protestó Arévalo–. Pregunto por qué ponen *cerdo*. Este pueblo no es consecuente en nada, ni siquiera en el uso de las palabras. Siempre dijimos *chancho*.

–Basta el capricho de un periodista y todo el país hablará de la guerra *al cerdo*¹⁶.

La dramatización del lenguaje por el lenguaje funda una poética del relato, atraviesa los diferentes planos de la lectura a partir de una hermenéuti-

¹⁴ A. Bioy Casares. «El lado de la sombra». Historias fantásticas. Emecé. Buenos Aires, 1972. P. 203.

¹⁵ Alain Rey. *Le Robert*. Dictionnaire historique de la langue française. *Dictionnaires Le Robert*. Paris, 1992.

¹⁶ *La guerra del cerdo*, p. 101.

ca que administra el secreto de la universalidad, favorecido por el arquetipo de Fausto y sus alternativas rioplatenses. Son numerosas las narraciones de Bioy que ocurren en la región y, sobre todo, confieren al Uruguay la extraterritorialidad desde donde es posible alcanzar un espacio literario apto para apartar la situación de las circunstancias particulares. Se pueden conjeturar varias razones que justificarían la elección de este país de cercanías —como ha sido definido— para radicar historias que ocurren en una jurisdicción extranjera y al mismo tiempo familiar, ni ajena ni propia, explicando en parte el hábito de Bioy de abreviar la denominación constitucional de la histórica Banda Oriental en la «otra Banda», como quien dijera «otro mundo», pero sin que el entorno doméstico menoscabe la dimensión escatológica que connota.

La minuciosidad histórica y geográfica de la diégesis, las divergencias políticas, la prohibición de realizar viajes al Uruguay por Perón, el ambiente de Montevideo, Pocitos, el Teatro Solís, el restorán El Aguila, y otros sitios tan legendarios como hoy deslustrados en esta tierra de entreveros, introduce, inesperadamente, un marco algo vago que borra las huellas realistas de la descripción, favoreciendo la atmósfera fantástica de «Ad porcocos». En latín, la cita bíblica, literal, la cita amorosa, el encuentro con Perla, su palidez candorosa, la representación de *Fausto*, la seducción: «Perla es Perla, naturalmente, y para designarla cualquier otro nombre resultaría ridículo»¹⁷. Valiéndose de la coartada transidiomática desde el griego, que pasa de margaritas a perlas, identifica a Margarita, el personaje trágico, con la bella mujer del cuento. Dentro y fuera del escenario la trama se estrecha en un mismo drama; es el mismo el nombre de la joven, el ultraje de su pureza, el mismo, la música y el mito acercan los episodios desde un pasado que estremece las fronteras de una obra o más, en una y otra lengua, borrando las distancias entre mundos que se acercan y apartan alternativamente, entre el autor y un lector que pasa de cerdos a chanchos a puercos, con la misma facilidad con que pasa las páginas.

¿Son estrategias literarias que procuran alcanzar la unidad de una lengua adánica edénica? ¿Son operaciones de una arqueología que exhuma reliquias de una imaginación dispersa? ¿búsquedas destinadas a restaurar las partes de una vasija estrellada? ¿la fractura de un símbolo quebrado en dos? ¿los fragmentos de un cáliz ancestral? O, por una poética de los nombres, restituir las segmentaciones idiomáticas, reunir las diferentes especies, superar la expulsión y el castigo, reivindicando el paraíso perdido, donde el amor y el conocimiento no se diferenciaban.

¹⁷ A. Bioy Casares. *Ibidem*, P. 167

No habría que reducir su invención a inventario ni a lista su imaginación pero, si fuera necesario emblematizar un animal entre otros, sería el cerdo; si fueran máscaras, las del diablo; una ocupación siniestra, la medicina; una doble obsesión: el devenir, la muerte; otra obsesión: el envejecimiento; un objeto ominoso: el reloj; un lugar: el cine, un no-lugar: el cine; una invención total: el cine; una máquina: de sueños.

El cine es el *topos* ideal de Bioy, el asunto y el lugar dilectos, el lugar común de sus desvelos lúcidos y de sus ensueños. Bioy «vivía yendo» al cine; ahí anhelaba morir para que la muerte se acabara, como se acaba la vida o se acaba un filme que se reinicia en la próxima proyección o se reanima en una nueva copia. En la obra de Bioy, el pacto de Fausto es una variante del pacto del cine donde ya son legiones los doctores que, a la manera maligna de los científicos que consentía el expresionismo alemán, siguen inventando anatomías macabras, híbridos y simulacros: hombres, animales y máquinas, que superan o suspenden las limitaciones de los sentidos y la coacción de las circunstancias.

No fue difícil ni intencional evitar mencionar a Borges y su obra. Sin embargo, como quien traza un contorno guiado por puntos que definen un dibujo armado y sorprendente al mismo tiempo, la lectura fue bordeando el silencio de esa ausencia. Desde el hueco, en contraste, su figura filtró al trasluz, la alteridad de una identidad cruzada. Según una oscilación previsible, Borges –el otro o el mismo– es, sin duda, el otro de Bioy, una alternativa que asigna a su obra el estatuto no-Borges, del que ninguno de los dos reniega. Entre ambos, entrambas obras, se reúnen los dos fragmentos del símbolo y aunque el nombre sea un oprobio –es Aristófanes quien lo dice– el ajuste de las mitades celebra la perfección de una unidad que, no sólo para los griegos, precede a la vanidad y al castigo.

Salvo reflexionando sobre la poesía gauchesca, Borges no menciona a Fausto. Tampoco registra la parafernalia del pacto: ni margaritas, ni relojes, ni cerdos, ni cine, ni máquinas, ni médicos, ni diablos, ni tantas mujeres, ni deseo de inmortalidad, raramente el amor. Si bien en la lengua perfecta de las Sagradas Escrituras el amor no se distingue del conocimiento, la práctica de la significación tiende a disociar los conceptos; el uso los separa. *Yâda*¹⁸, el verbo bíblico, contrajo, en cambio, ambas disposiciones del espíritu y del cuerpo, la misma tentación a concebir, que es procrear y

¹⁸ «L'homme connut Ève, sa femme». «Le verbe *yâda*, «savoir, connaître», est régulièrement employé pour signifier les rapports sexuels, tant en parlant de l'homme (versets 17, 25; XXIV, 16; XXXVIII, 26, etc.) que de la femme (...). Même expression dans les autres langues sémitiques, avec des verbes signifiant «connaître». L'initiation à un acte enveloppé de mystère nous semble à l'origine de cet emploi du verbe «connaître». «Genèse». La Bible. Ancien Testament. NRF. Gallimard: Paris, 1956. P. 12.

abstraer, concepción y concepto. En el imaginario de Bioy, el arquetipo de Fausto es sobre todo cinematográfico; en su galería se recortan claras las escenografías nevadas del *Faust* de Murnau, la blancura de «amor»: *Liebe*, ilumina la salvación de los amantes con la imagen mágica de la palabra con que termina el filme.

Es conocida la intensidad del vínculo intelectual y amistoso que unía a Borges y Bioy. Las frecuentes tareas literarias compartidas, sus aciertos, las señas de complicidad que se entrecruzan de uno a otro texto, justifican esa asociación inextricable que muestra la sobreimpresión de las fotografías de Borges y Bioy, como la imagen de una sola persona. Descubriendo el juego de sus nombres propios, y a fin de indiferenciarlos, Rodríguez Monegal había denominado «Biorges» al híbrido paradigmático que la ocurrencia fotográfica pone en evidencia¹⁹.

El amor de Bioy Casares en busca del *amor* se aproxima, en profundidad, al conocimiento de Borges en busca del *conocimiento*, y devienen, en ambos, pura amistad. A propósito de su biógrafo, Borges resalta el sentimiento que los unía: «La amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor.(...) En el *Fausto* de Estanislao del Campo, ¿qué importa la parodia de la ópera? absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los dos aparceros»²⁰. La cita es apropiada y, no sería redundante confirmarla: «Quiero ser recordado menos como poeta que como amigo»²¹.

¹⁹ Emir Rodríguez Monegal. *Borgès. Écrivains de toujours/Seuil. Paris, 1970. P. 178 y 181.*

²⁰ Jorge Luis Borges. «Borges y Emir». *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América. Montevideo, 1987.*

²¹ J. L. Borges. «Una oración». *Elogio de la sombra. Emecé: Buenos Aires, 1960.*