

## LA ESCRITURA PARÓDICA DE *PLAN DE EVASIÓN Y DORMIR AL SOL* DE ADOLFO BIOY CASARES

*Mercedes Rivas*

La mayoría de los estudios críticos sobre la obra de Adolfo Bioy Casares coincide en advertir el carácter paródico que subyace bajo gran parte de su producción novelesca, entendida la parodia como una postura eminentemente crítica ante la literatura y la realidad, más que como un simple divertimiento formal.

Esta tendencia es muy acusada en sus dos primeras novelas. *La invención de Morel* (1940) quebranta el uso habitual de algunas convenciones literarias, como la retórica del manuscrito encontrado o la ficción del naufrago solitario en una isla desierta; en *Plan de evasión* (1945)<sup>1</sup> se acentúa la subversión de los modelos, ya sea mediante cita literal o por medio de una sugerente alusión, que invitan a considerar la novela bajo la perspectiva de un carnaval literario.

Con *El sueño de los héroes* (1954) se produce un hiato en su línea narrativa: obra de transición que difumina la expresión fantástica para dar entrada a un sentimiento más humanista, cifrado en el eterno enfrentamiento del hombre ante su destino; aún así, no se borra por completo la tónica ingeniosa de los relatos anteriores. Este acercamiento a lo humano cobra una manifiesta preeminencia en *Diario de la guerra del cerdo* (1969) y en *Dormir al sol* (1973)<sup>2</sup>, obras donde Bioy conjuga de forma magistral lo humano, lo fantástico y lo lúdico. Su reciente novela *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985) se asienta sobre un dominio pleno de la ambigüedad, gracias a un espíritu jocoso que sumerge al protagonista en una aventura repleta de situaciones hilarantes, donde absolutamente nada es lo que parece y lo fantástico es la insinuación de algo oculto más que un misterio en sí mismo.

<sup>1</sup> Bioy Casares, Adolfo: *Plan de evasión*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974. Las citas corresponden a esta edición (en ocasiones, *Plan de evasión* = PE).

<sup>2</sup> Bioy Casares, Adolfo: *Dormir al sol*, Madrid, Alianza, 1979. Citamos por esta edición (en ocasiones, *Dormir al sol* = DS).

En este nutrido corpus literario, *Plan de evasión* y *Dormir al sol* sobresalen como novelas de índole paródica, ya que ambas reiteran temas y técnicas planteados por Bioy a lo largo de todas sus ficciones. En ellas la escritura paradójica e irónica se generaría como «destrucción del campo semántico de las palabras sobre las cuales se basaría el posible microcosmos mimético, u otro microcosmos ya estructurado en texto (caso de la parodia literaria)», tal como ha sido definida por Prado Biezma<sup>3</sup>.

Ambas novelas actualizan la parodia en diversos grados: la estructura de *Plan de evasión* se elabora en razón de la tópica literaria occidental y de la *La invención de Morel*, mientras que *Dormir al sol* se articula paródicamente en función de toda la producción literaria del autor, en una combinación aleatoria de novelas y cuentos. Por ello, *Plan de evasión* emplea en gran medida lo que Severo Sarduy ha denominado *cita*: «cuando un texto extraño se incorpora al relato a manera de «collage» o superposición a la superficie de mismo»; como variante, en *Dormir al sol* el texto externo se funde al texto básico «sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología: la *reminiscencia*»<sup>4</sup>.

No querriámos iniciar el análisis de las fuentes literarias de Bioy sin remitir al exhaustivo ensayo de Suzanne Jill Levine, *Guía de Bioy Casares*<sup>5</sup>; aquí Levine expone acertadamente la procedencia de los numerosos intertextos que aparecen en *Plan de evasión*, obra que junto a *La invención de Morel* son el objeto de su estudio. Levine agrupa los modelos de Bioy en tres categorías que no se excluyen entre sí: el romance, lo pastoril y la utopía, que convergen en la novela de ciencia-ficción, cauce y prototipo de la literatura romancística, pastoril y utópica del siglo XX.

Con respecto al romance, Bioy Casares se nutre de la mayoría de las manifestaciones que participan de este amplio concepto, que permite el paso a la ficción de lo misterioso y lo fantástico y cuyas reglas son menos estrictas que las de la novela: el romance medieval, relatos de amor cortés y caballeresco; la novela renacentista en sus diversas variantes —amorosa, pastoril o picaresca, y sobre todo, *El Quijote*—; los dramas del bosque en Shakespeare; la novela gótica precursora de la ciencia-ficción; los relatos de Poe; las fantasías simbólicas de Hawthorne; las aventuras morales de Melville, y aún dejamos en el tintero muchas obras que se califican como romances.

Dos aspectos del universo pastoril son relevantes para los textos de Bioy: de un lado, «la expresión», según Levine, «de un mundo idílico que está siempre en todo sitio»; y el eco de esta arcadia inventada por los poetas bucólicos se proyecta como pesadilla en los relatos de Bioy. De otro, este lugar común debe inte-

<sup>3</sup> Prado Biezma, F. J.: *Cómo de analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 50.

<sup>4</sup> Sarduy, Severo: «El barroco y el neobarroco», en *América Latina en su Literatura*, Madrid, Siglo XXI, 1972, p. 177.

<sup>5</sup> Levine, Suzanne J.: *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982.

grarse «en el contexto de la literatura americana: el modo pastoril fue y todavía es el vehículo más apropiado para expresar a América»<sup>6</sup>. La imagen del «locus amoenus» inspira poderosamente a los científicos de Bioy: Morel (IM), Castel (PE) y Reger Samaniego (DS) fundan una nueva raza de seres humanos adaptada perfectamente a su espacio vital: el naufragio se inmortaliza en la isla (IM), el condenado es feliz en su celda (PE) y el hombre moderno se descarga de sus tensiones al separarse de su alma e integrarse en la animalidad (DS).

La perfección de la sociedad pastoril se halla fuertemente ligada a la literatura utópica. Esta corriente literaria, cuya génesis se remonta también a la antigüedad clásica, sirve de cauce a la creación de mundos ideales y virginales, a la ensouñación de un nuevo universo como lo fue América para sus descubridores. Se caracteriza lo utópico por su sentido reformista, y si tiende a apartarse de la sociedad sólo lo hace en razón de una mayor eficacia operativa; por otra parte, el autor reclama la complicidad del lector para que éste acceda a ese transmundo donde lector y personaje participan de una nueva realidad regida por unas reglas diferentes a las de su universo cotidiano.

De orientación opuesta a la utopía clásica, con los ejemplos clave de More o Bacon, Swift o Defoe, pero de tendencia igualmente utópica, es la literatura contra-utópica. En ella la visión de un cosmos ordenado y lógico es sustituida por la amarga creación de un universo caótico y sujeto a las leyes rígidas e inmutables que combaten la libertad del hombre, imagen muy cercana al mundo de hoy, como vemos en las recreaciones siniestras de Kafka o en el «mundo ideal» de Orwell.

Lo peculiar de las ficciones de Bioy es que presentan a un tiempo elementos de signo positivo y negativo, por ello no podemos considerar en un único sentido utópico o anti-utópico los espacios que componen *Plan de evasión* y *Dormir al sol*: su realidad se dirige a un punto en el que ambos confluyen. Por esta causa, podemos verlos como textos *heterotópicos*: la heterotopía es una utopía «heterogénea, contiene a la vez elementos pesadillescos y de ensueño, monstruosos e ideales y (...) tiende a borrar la disyunción utopía/antiutopía. (...) El texto contiene, pues, la pesadilla y el consuelo de un mundo fantástico perfectamente ordenado que gira infinitamente sobre sí mismo»<sup>7</sup>, ha escrito Levine.

Si el caos del mundo externo augura la destrucción del paraíso, y el universo contra-utópico es el resollo de ese paraíso perdido, el transmundo de Bioy comprende la afirmación esperanzada de la utopía y la negativa implacable de la contra-utopía; la salvación por el experimento es nula, tanto en *Plan de evasión* como en *Dormir al sol*, por lo que los transformados de Castel son asesinados por uno de ellos, y el alma de Diana no encuentra reposo en un cuerpo que no es el suyo. Hay que buscar un nuevo camino.

Hasta ahora hemos desglosado las fuentes más generales de *Plan de evasión*, algunas de las cuales se repetirán en *Dormir al sol*; pero la segunda novela de Bioy contiene alusiones más concretas que repasamos a continuación. Al igual que *La invención de Morel*, recuerda en conjunto a *La isla del Doctor Moreau* (1896) de

<sup>6</sup> *Ibídem*, p. 33.

<sup>7</sup> *Ibídem*, p. 160.

H. G. Wells. Destacamos los siguientes puntos que tienen en común: la historia se presenta como verídica por el receptor del manuscrito del protagonista; este personaje es en sí mismo síntoma del tono paródico de las novelas analizadas: el autor ve reflejada su actividad como en un espejo aunque le devuelve una imagen deformada, porque el escritor del relato es tan ficticio como el relato en sí.

La aventura tiene lugar en una isla, habitada por animales en la novela de Wells y por presos en *Plan...*, que a los ojos de Castel se aparecen como un «rebaño» (PE, p. 61). De forma paralela, en *Dormir al sol* los presos se equiparan a los locos internados del Frenopático, especie de «isla misteriosa»; debemos recordar que tanto Castel como Reger Samaniego experimentan con animales y que la transición de la categoría humana a la animal es continua en *Dormir al sol*, novela que alude explícitamente a la «vivisección» (DS, p. 66 y p. 73), técnica que Moreau utilizaba para humanizar a los animales. Por otra parte, la isla oculta un enigma: reside en ella un científico que realiza atrevidos experimentos, todos los cuales fracasan porque al final la naturaleza primitiva de los sujetos operados se rebela contra el inventor, que sólo vence en *Dormir al sol*.

Junto a la novela de aventuras isleña *Plan de evasión* cita textualmente una de las primeras novelas policíacas, *El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Lerroux, género novelesco que Borges y Bioy gustan de parodiar en sus obras en colaboración *Crónica de Bustos Domecq y Seis problemas para don Isidro Parodi*:

«Y recordó los versos del *Misterio del cuarto amarillo*:  
*El presbiterio no perdió su encanto,*  
*Ni el jardín ha perdido su esplendor* (PE, p. 72)».

*El misterio...* es una de las preferencias literarias de Dreyfus, ayudante del protagonista de la novela, Enrique Nevers; éste no comparte los gustos de su ayudante y por esto le propone la lectura de los poetas bucólicos: Teócrito de Siracusa, Mosco de Sicilia y Bion de Smirna, cuya existencia «se cuestiona» en la actualidad; esa duda lleva al anotador de *Plan...*, Alberto Manguel, a pensar que Bion es un autor apócrifo con el que Bioy establece un juego verbal (vid. PE, p. 55). Lo importante de estas referencias, junto a la del futurista Marinetti, es que representan «la clase de escritura que declara su artificialidad y no la clase que insiste sobre su realismo»<sup>8</sup>.

La reminiscencia de Lerroux en *Plan...* es algo más extensa. Por ejemplo, el detective que investiga un crimen cometido en un cuarto cerrado es parodiado por Bioy mediante la presentación de crímenes llevados a cabo en celdas cerradas. Además, el que Nevers desprecie la novela sugiere un rechazo del propio Bioy, por cuanto que la novela francesa, a pesar de lo interesante de su argumento, plantea una escritura pésima, aburrida y melodramática, totalmente alejada de los cánones novelescos preconizados por Borges para el arte de la ficción y que Bioy siempre ha intentado respetar: apariencia de veracidad unida a una gradación de efectos, «capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda, que constitu-

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 125.

ye, para Coleridge, la fe poética»<sup>9</sup>; en suma, la estética borgeana exige el cumplimiento de estas dos premisas: el rigor que caracteriza a toda aventura y la primacía de la trama<sup>10</sup>.

Sin relación aparente con la novela de aventuras o la novela policíaca, salvo el estar expresamente citadas en *Plan...*, Bioy recurre a la cita de autores y textos próximos al movimiento simbolista. Por ejemplo, Nevers escoje el título de Rimbaud para calificar sus primeros días en Cayena: «una temporada en el infierno (PE, p. 36)»; y se vuelve a utilizar el nombre del poeta para bautizar uno de los barcos que comunican las islas de la Salvación con la capital de la Guayana. Pero más interesante que la mención de nombres o textos de simbolistas, como Güill, Baudelaire o Blake, es la repetida alusión a la teoría del símbolo y de la analogía en estos escritores; para Nevers, «cualquier cosa es símbolo de cualquier cosa (PE, p. 37)», y su lectura del poema de Baudelaire «Correspondances» le ayudará a comprender mejor el experimento de Castel, cuya fase inicial partiría de considerar al mundo como un «continuum» que los sentidos del hombre parcelan en distintos compartimentos:

«*A noir, E blanc, I rouge...* no es una afirmación absurda, es una respuesta improvisada. La correspondencia entre los sonidos y los colores existe. La unidad esencial de los sentidos y de las imágenes, representaciones o datos, existe, y es una alquimia capaz de convertir el dolor en goce y los muros de la cárcel en planicies de libertad. (...) el mundo se nos presenta como un determinado flujo, una especie de corriente compacta, una vasta inundación donde no hay personas ni objetos, sino confusamente, olores, colores, sonidos, contactos, dolores, temperaturas... La esencia de la actividad mental consiste en cortar y separar aquello que es un todo continuo, y agruparlo, utilitariamente, en objetos, personas, animales, vegetales... (PE, pp. 164-165)».

Castel altera los sentidos de sus pacientes para que puedan crear una nueva imagen del mundo: ser capaces de sentir la libertad encerrados en sus propias celdas, lo que no es más que una parodia de la auténtica libertad, si es que existe. Paraísos artificiales que Baudelaire buscaba en el opio y el hachís y que genera toda una tradición de libros dedicados a investigar la naturaleza del fenómeno<sup>11</sup>.

Levine cree que la experiencia sinestésica de los hombres en las celdas «funciona como una metáfora de la experiencia del lector en *Plan de evasión*: él ve los signos y los interpreta; su interpretación aún es una ilusión, no parece existir una realidad más allá del texto»<sup>12</sup>. Pero el lector es un hombre que habita una sociedad concreta y no sólo el universo ficticio del texto; por esta razón en el experimento de Castel se respira la misma situación que afecta al hombre moderno, que huye ante la imposibilidad de enfrentar su propia circunstancia vital. El espíritu de este hombre, mermado de su libertad, se entrega momentáneamente al crea-

<sup>9</sup> Borges, Jorge L.: «El arte narrativo y la magia», en *Discusión*, Madrid, Alianza, 1983, p. 72.

<sup>10</sup> Vid. Borges, J. L.: «Prólogo» en Bioy Casares, A.: *La invención de Morel. El gran Serafín*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 89-91.

<sup>11</sup> Vid. Baudelaire, Charles: *Los paraísos artificiales*, Madrid, Akal, 1983.

<sup>12</sup> Levine, S. J.: *op. cit.*, pp. 106-107.

dor, un demiurgo que es capaz de modelar un hombre y un mundo nuevos. Fracasada la experiencia, ha de volver al punto de partida, y una vez más arriesga su vida para conquistar esa ansiada libertad.

Simbólico e irónico es el título de la novela: el «plan de evasión» es una máscara que oculta tras sí un significado que el lector descifra progresivamente, al igual que Nevers desvela el enigma del «camouflage» de la isla del Diablo<sup>13</sup>. En una primera impresión, previa incluso a la lectura de la novela, «plan de evasión» parece indicar un conjunto de instrucciones para una fuga; así, Nevers pronostica la próxima fuga de Castel y de los presos de la colonia por los cambios que se han realizado en el presidio:

«La última conversación con Favre y con Deloge lo había convencido de que el gobernador preparaba la fuga para muy pronto; (...) (PE, p. 114)».

La fuga podría ser también la del protagonista: en más de una ocasión piensa abandonar las islas: «La increíble posibilidad de huir: he aquí su única preocupación. (PE, p. 82)».

La verdad sólo será revelada al final: la evasión que se plantea en la novela es doble. De un lado, Castel proporciona a sus pacientes el modo de escapar de su realidad de presidiarios; de otro lado, los reclusos de las islas realizaban los preparativos para evadirse del presidio caribeño. Sin embargo, los dos intentos son abortados y la única realidad que se lega al lector es el texto.

Aunque *Dormir al sol* se aleja de la paráfrasis simbolista de *Plan...*, su título secunda lo dicho anteriormente: «dormir al sol» simboliza el experimento de Reger Samaniego, como el doctor sugiere a Lucio Bordenave, protagonista de este relato:

«— Está bien. Como le decía, busqué nuevos métodos, de curación. Pensé: el que se duerme, se calma, y recordé procedimientos para conciliar el sueño. (...) — ¿Y por último dio con el procedimiento adecuado? —pregunté.  
 — Desde luego. Sin preguntar a nadie, casi le diré por instinto. Imagino un perro, durmiendo al sol, en una balsa que navega lentamente, aguas abajo, por un río ancho y tranquilo.  
 — ¿Y entonces?  
 — Entonces —contestó— imagino que soy ese perro y me duermo. (DS, p. 148)».

A Bioy le gusta pulsar la imaginación del lector, y lo invita a fantasear sobre los probables significados, aunque sabe de antemano que pocas veces acertará. Pero la atmósfera que recrea la novela en nada se parece a ese momento idílico en que un hombre podría alcanzar la paz de su espíritu como «un perro durmiendo al sol».

*Dormir al sol* manifiesta un proceso intertextual marcado por la reminiscencia, según la terminología de Sarduy. En ella, Bioy Casares hace un repaso, una

<sup>13</sup> Cuando Enrique Nevers llega a las islas de la Salvación —espacio de la acción del relato— piensa que la isla del Diablo estaba «camouflada». En verdad, Castel había alterado muchos elementos de la isla para realizar su experimento.

especie de homenaje irónico, a su narrativa precedente, sin que ello le haga olvidar sus otras inquietudes librescas que introducen un toque original en la novela. Al decir de Fernando Aínsa, «de estas confrontaciones puede surgir que lo que se dice expresamente en una novela destaque lo que estaba velado en otra: el más consciente ilustra retroactivamente al más oscuro. Lo que importa es que en esta *convergencia* o en ejercicio de su función sinónima, las obras innovadoras pueden proteger a las clásicas de una mortalidad fría, mientras que las obras nuevas ganan a su vez en respetabilidad y se integran más fácilmente en la tradición»<sup>14</sup>.

El personaje central, Lucio Bordenave, remite en principio al Dreyfus de *Plan...*, cuyo verdadero nombre era Bordenave, y las vicisitudes de su aventura, así como su propia personalidad, son semejantes a las de Enrique Nevers. Un análisis detallado pondría de relieve la similitud de sus reacciones ante situaciones paralelas; por ejemplo, Nevers y Bordenave sienten desde el principio una inexplicable aversión por Castel y Reger Samaniego, respectivamente, y se enfrentan a ellos en cada entrevista: su odio impremeditado es un presentimiento de lo que el futuro les depara al lado de los investigadores.

El carácter dubitativo e inseguro de Bordenave le aproxima a otro héroe de Bioy, Isidoro Vidal en *Diario de la guerra del cerdo*. Uno y otro parecen tener miedo a la vida, viven ajenos a cualquier cosa que no sea su propia circunstancia, a veces compartida con viejos amigos o iluminada por la esperanza de un joven amor. Además el lenguaje de ambos personajes es mucho más coloquial, nada próximo al altisonante estilo de *Plan...*

En dos ocasiones la novela hace alusión al carnaval, fiesta alrededor de la cual nace y muere la historia de *El sueño de los héroes*:

«Trágico baile de disfraces en el Paso del Molino. No desconfió del dominó que tenía a su lado porque pensó que era su esposa. Era la asesina. (DS, p. 14)».

Esta vez Bioy ha cambiado el papel redentor de la Clara de *El sueño...*, el dominó que arranca a Emilio Gauna de la muerte y que se convierte en su esposa, por el de una asesina. Esto nos hace reconsiderar el significado último de la esposa en esta novela: ¿salvó verdaderamente a Gauna o lo arrastró a una muerte lenta al liberarlo falsamente de un destino implacable? De esta forma, Bioy ofrece una nueva lectura de una obra previa, lo que viene a corroborar el comentario anterior de Aínsa; al mismo tiempo concita la duda del lector sobre la esposa de Bordenave, Diana, ya que no sospecha que en ella no sólo reside su felicidad, sino también su pesadilla.

<sup>14</sup> Aínsa, Fernando: *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 74-75. Esta convergencia de que habla Aínsa es muy visible entre PE y DS, en las que, alteradas las coordenadas de espacio y tiempo, sus personajes podrían intercambiarse: Nevers y Bordenave, Castel y Samaniego, etc. La relectura de su propia obra la lleva hasta detalles mínimos, como en el caso del protagonista de «Historia prodigiosa»: el altivo Rolando Lanker, goloso aficionado a los «Bay Biscuits» —como Reger Samaniego— que reta a duelo al diablo, podría haberse transformado en el adiestrador de perros de DS, el profesor Standle y el diablo del cuento en traficante de almas —Samaniego—. Vid. Bioy Casares, A.: «Historia prodigiosa», en *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 85-111.

Sin aviso alguno al lector, Bioy maneja con humor imágenes de su propia vida: el nombre de Diana le resulta bastante familiar porque poseía una perra con ese nombre. No son casuales, por tanto, las asociaciones de la figura de Diana con el animal: en *Dormir al sol*, Diana será progresivamente: mujer (Diana)/ perro (Diana) y mujer-perro, esta última asociación debida al experimento de Samaniego.

La innovación estructural que se percibe en *Dormir al sol* respecto a *Plan de evasión*, y lógicamente, frente a *La invención de Morel*, se centra en el modo de dar a conocer el nuevo avance científico. La homogeneidad de sus estructuras se rompe ahora al presentar el descubrimiento de Reger Samaniego por medio del diálogo y no como el manuscrito de un científico que se lega a la posteridad. El legado de Samaniego es simultáneo, directo: él mismo informa a Bordenave sobre las características de su invención. Más aún; el doctor no dicta al protagonista la larga serie de datos científicos en que basa su experimento, tal como antes hicieran Castel o Morel: sus informes resultaban un tanto sobrecargados a fuerza de incluir conceptos filosóficos o datos técnicos. Samaniego prefiere activar la mente de Bordenave: en lugar de la explicación completa del experimento le induce a descubrirlo por sí mismo a través de una lista de preguntas que esperan recibir una respuesta muy concreta:

«— Usted iba a hablarme de sus métodos para curar a ciertos enfermos.

— Ya verá —dijo—. Mientras buscaba a la noche procedimientos para conciliar el sueño, de día buscaba procedimientos para curar el alma.

Me sentí muy inteligente cuando observé:

— Se le ocurrió vincular una cosa y otra.

— Claro —contestó—. Buscaba una cura de reposo y de algún modo intuí que para el hombre no había mejor cura de reposo que una inmersión en la animadidad.

— Ahora sí que no entiendo —le dije—.

No se enojó. Me iba tan bien que temí que esa conversación desembocara en algo terrible. (DS, p. 149)».

La reacción del protagonista también se modifica: Bordenave considera mons-truoso el invento de Samaniego; por su causa se ve privado de Diana y de su propia personalidad. Quizá la admiración del naufrago de *La invención...* y de Ne-vers se deba a que ellos no tienen la oportunidad de discutir con el investigador; a ambos se les plantea una realidad ya consumada, que no depende de su consi-guiente aceptación, en tanto que a Bordenave se le ofrecen dos caminos por los que puede optar: el alma de Diana o su cuerpo; la posibilidad de que vuelvan a unirse es irrealizable: el que aún crea en ella lo sentencia definitivamente a perder su alma en el intento.

Este simulacro de diálogo que revela un descubrimiento científico reafirma la escritura paródica de *Dormir al sol*: Bioy imita el estilo de los diálogos socráti-cos de Platón, en los que el filósofo ateniense articulaba una relación de preguntas a sus discípulos hasta que ellos encontraban la respuesta idónea. Una técnica que Sócrates denominara «mayeútica», el arte de alumbrar los espíritus de sus interlocutores para hacerles descubrir las verdades que llevaban en sí y liberarlos

de su error, y que en *Fedón* se destina a estudiar la inmortalidad del alma humana. Bioy muda el matiz platoniano y hace de su relato una exégesis jocosa del tema, ayudado por la desenfadada actitud bajo la que el protagonista disfraza su miedo. Aliviado de su carga filosófica, el diálogo recupera su carácter coloquial. El nuevo ropaje, además, devuelve al hombre la ilusión de su ser inmortal, aunque para ello deba renunciar a su cuerpo.

#### *De la parodia a la utopía textual.*

El mecanismo textual que opera bajo las estructuras de *Plan de evasión* y *Dormir al sol* no se cierra en la configuración paródica. La parodia carecería de sentido como una finalidad en sí misma; a decir verdad, funciona como elemento motor para una interpretación más coherente de un relato. El designio que impulsa a un escritor a utilizarla en su obra obedece a un principio dinámico que va más allá de la revisión del modelo para adentrarse en un cuestionamiento básico: la validez del texto parodiado y el sentido del nuevo texto.

La escritura en Bioy nace de la búsqueda de una nueva forma de expresión a través de lo fantástico. Sus temas son los mismos que asombraron en el pasado, pero se han adaptado al mundo de hoy. La búsqueda de un tesoro se traduce en la búsqueda de una identidad; el tesoro no se compone de oro y piedras preciosas: es una máquina, y la conquista de la máquina no conduce a la felicidad sino a la muerte. Viejos temas que se invierten para desarrollar un arte que nace de la evolución conjunta de una sociedad y en función de esa sociedad.

En este contexto la utopía de antaño es superflua: la ilusión de un universo lógico que hace posible todos los deseos del hombre no interesa al lector. Ahora el mundo soñado se puebla de seres marginales que luchan por la subsistencia de un espacio originado tras el holocausto nuclear. El arte más contemporáneo, el cine, nos lo recuerda constantemente: el caballero triunfal es un héroe del volante con instintos vengativos y el paraíso sólo es un infierno en el que difícilmente se logra sobrevivir.

En esta disyuntiva, el escritor opta por hacer de su obra una metáfora de lo posible: crea un texto heterotópico que coordina la ensoñación positiva de la utopía y la pesadilla de la contrautopía. Sin un anhelo de fortuna más allá del texto, el escritor vuelca sobre el mismo toda su ilusión: se recrea en lo inventado y el juego literario desplaza el interés de la literatura hacia sí misma. El relato se presenta como forma y como tema porque es la única realidad cuya existencia es lícita. La función del lector radica en decidir si esa primitiva intención se ha conseguido; el lector no busca *en* el texto: lo que busca *es* el texto. Por lo cual, la utopía se dirige hacia la más íntima esencia de la literatura: la utopía cósmica deriva en utopía textual.

La narrativa de Bioy Casares se inscribe como prototipo de esta nueva utopía. La versatilidad de su escritura se encamina a la creación de una poética en la acepción de Umberto Eco: «el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o im-

plícitamente el artista»<sup>15</sup>. Sus novelas revelan este proceso, y al hablar de sí mismas el discurso se hace autorreferente; pero el diálogo se establece también con toda la literatura, tal como hemos visto en relación con la parodia.

La dialéctica consigo mismo se produce en un discurso que es siempre inacabado: *Plan de Evasión* y *Dormir al sol* son relatos abiertos. Esto no significa, como quiere M.<sup>a</sup> Isabel Tamargo, que no exista un modelo general: el texto contemporáneo, «al producirse en un discurso descentrado, rehuye la posibilidad misma de engendrar un modelo (fijo) del cual es repetición»<sup>16</sup>. Si bien es cierto que cada texto crea su propio modelo, el negar la posibilidad de que varios textos integren un conjunto uniforme contradice los presupuestos fundamentales del término *apertura* y del mismo concepto de estructura en Eco: «la «estructura» propiamente dicha de una obra de arte es lo que ésta tiene de común con otras obras, en definitiva, aquello que un modelo revela. (...) la «estructura de una obra abierta» no será la estructura aislada de las varias obras, sino el modelo general (...) que no sólo describe un grupo de obras, sino un grupo de obras *en cuanto se sitúan en determinada relación de disfrute con sus receptores*»<sup>17</sup>.

Por consiguiente, la estructura de una obra establece una serie de relaciones de identidad y desemejanza con las demás manifestaciones de su clase que vienen a emparentarse con ella. El modelo que ofrece Bioy, la utopía como texto, se da en el nivel paradigmático a lo largo de toda su producción novelesca, y en el nivel sintagmático la propuesta de una nueva poética se genera siempre a partir de un texto ajeno.

El discurso de Bioy es, pues, autocrítico; es una obra que lleva dentro de sí su autonegación. La antinovela o antiliteratura, según Fernando Alegría, intenta «desarmar la literatura para hacerla encajar en el desorden de la realidad. Es también una autovisión crítica del intento y una afirmación heróica, es decir, cómica, del absurdo de éste y de todo intento metafísico en que meta mano el hombre»<sup>18</sup>. Conclusión pesimista para una literatura que indaga constantemente la condición humana.

La tímida esperanza que propone Eco nos parece más acertada: «el arte contemporáneo está intentando encontrar —anticipándose a la ciencia y a las estructuras sociales— una solución a nuestra crisis, y la encuentra del único modo que le es posible, bajo un carácter imaginativo, ofreciéndonos imágenes del mundo que equivalen a *metáforas epistemológicas*, y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Eco, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 36.

<sup>16</sup> Tamargo, M.<sup>a</sup> Isabel: *La narrativa de Bioy Casares: El texto como escritura-lectura*, Madrid, Playor, 1983, p. 107.

<sup>17</sup> Eco, U.: *op. cit.*, p. 41.

<sup>18</sup> Alegría, Fernando: «Antiliteratura», en *América Latina en su Literatura*, op. cit., p. 247.

<sup>19</sup> Eco, U.: *op. cit.*, pp. 53-54.

Si Bioy se inspira en los temas comunes de la literatura fantástica, sus relatos los superan para trazar una búsqueda connatural a todo ser humano, la búsqueda de su propia identidad. La utopía textual sólo es un intento por devolver al hombre su utopía perdida; conquistar el texto es, en definitiva, conquistarse a sí mismo. Aunque sea únicamente una visión fugaz, no deja de atraernos; y todos los riesgos con que enfrentamos la vida día a día obtendrán esa elemental recompensa: el texto literario.

