

Gabriella Menczel

Universidad Eötvös Loránd

menczel.gabriella@btk.elte.hu

La creación artística en *La invención de Morel*

Resumen: El trabajo es un estudio de la novela *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, en la que la creación artística – en su acepción más amplia – aparece no sólo como motivo temático sino también como símbolo del discurso. En el artículo se intenta demostrar cómo los mecanismos narrativos deconstructivos, los espejismos y reduplicaciones, conducen al cuestionamiento del estatus ontológico del narrador, del receptor y del propio texto.

Palabras clave: Creación. Fantástico. Diario. Montaje. Espejismo. (Auto)sacrificio.

Artistic Creation in Adolfo Bioy Casares's *La invención de Morel*

Abstract: The aim of this paper is to study Adolfo Bioy Casares' novel "La invención de Morel", where artistic creation - in its widest connotations - appears to be not only a thematic motif, but also a symbol of discourse. It is supposed to demonstrate how deconstructive narrative mechanisms, mirages and reduplications lead to questioning the ontological status of the narrator, the receptor and the text itself.

Keywords: Creation. Fantastic. Diary. Montage. Mirage. (Self)sacrifice

La invención de Morel (1940), narración paradigmática de Adolfo Bioy Casares, se inscribe con su invento cinematográfico en el género de ciencia ficción hispanoamericana, en tanto que pone en juego, tal como Adolfo Vázquez Rocca lo anota, la coincidencia sugerente de un objeto y su imagen en el mismo espacio. Fue la primera obra del autor argentino que contó con una acogida favorable entre los lectores y los críticos. Es indudablemente una novela emblemática, y por varias razones. Primero, antes de su publicación había una relativa escasez de "obras de imaginación razonada", tal como Borges califica la narración de Bioy en el "Prólogo" a *La invención de Morel*. Esta situación cambiaría radicalmente con la apertura de un aumento notable de relatos que

se incorporan al género fantástico (aparte de los relatos de Borges y Cortázar, sin ofrecer una lista exhaustiva, basta pensar en Carlos Fuentes, Marco Denevi, Elena Garro, Enrique Anderson Imbert, José Emilio Pacheco, Abelardo Castillo, etc.). En este sentido, se observa un cambio radical del canon, que según Sardiñas, se produce a partir de esta primera novela de Bioy: “Fue una de las primeras obras en demostrar que en español podían escribirse narraciones fantásticas que no fueran prolongaciones del romanticismo, el decadentismo o el naturalismo y que, desde luego, se desentendieran sin culpa del color local en toda su amplia (y no siempre fascinante) gama de manifestaciones. Una de las primeras, también, en otorgar a la técnica un lugar eminente.” (Sardiñas, 14)

La invención de Morel narra la historia de un fugitivo político que se esconde de las autoridades en una isla alejada del mundo civilizado, donde relata en su diario la extraña experiencia amorosa que tuvo con Faustine, muchacha con la que nunca llega a tener una conversación verdadera. La chica resulta ser una imagen virtual proyectada por un aparato técnico, cuyo inventor – llamado Morel – lo había elaborado para lograr la inmortalidad, aunque paradójicamente la grabación supone la muerte de las personas, que quedan eternizadas en las proyecciones que se repiten hasta lo infinito. No en vano destaca Trinidad Barrera que toda aventura, sea fantástica o amorosa, – o bien las dos a la vez en esta historia en particular –, se produce durante el transcurso de un viaje, y por lo tanto “el viajero será el héroe predilecto de los relatos de Bioy.” (Barrera, 275)

El desafío de la eternidad, la pretensión de permanecer conservado para un futuro ilimitado se manifiesta no sólo debido a las cámaras cinematográficas – de las cuales el protagonista encuentra al menos nueve en los sótanos del edificio donde se aloja (Bioy, 25) –, sino que desde el inicio de la narración se mencionan objetos que implican la importancia del registro, de la memoria perdurable (como por ejemplo, el fonógrafo, el museo, las “bibliotecas inagotables”, y por supuesto su propia escritura, el diario que escribe “para dejar testimonio”). El primer párrafo, junto a la apertura sumamente irónica de la frase inicial, ya contiene los elementos principales que van a constituir la narración entera:

Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir. Dos o tres minutos afuera bastaban para convertir en sudor el agua que debía protegerme de la espantosa calma. A la madrugada me despertó el fonógrafo. No pude volver al museo, a buscar las cosas. Huí por las barrancas. Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura, viendo que anticipé absurdamente mi huida. Creo que esa gente no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana. (Bioy, 13)

En este *incipit* dinámico se encuentran entremezclados las dos subcategorías establecidas por Bonheim. Por un lado, se nos ofrece una serie de acontecimientos y actos (*Dynamic with Report*), y por otro, se trata del discurso del narrador-protagonista en primera persona (*Dynamic with Speech*), que escribe su diario “para dejar testimonio del adverso milagro.” (Bioy, 14) Las instancias claves de la narración que aparecen en este principio anticipan muchos de los ingredientes fundamentales de la historia. Antes que nada, la isla como espacio de todo lo ocurrido, el verano caluroso que provoca sudor, la gente de la que está huyendo constantemente, la importancia de la mirada, la suciedad, el mar que suprime los pantanos cada semana. En medio de esta naturaleza destructora llama la atención la presencia de artificios que apenas encajan en el ambiente: el fonógrafo, el museo, y también la pileta de natación. En una isla donde cada día uno se ve obligado a luchar por la supervivencia, muy a la manera de un Robinson Crusoe, estas construcciones parecen tener poca utilidad y evocan un estilo de vida si no lujoso, pero de todas formas bien distinto de lo que se prefigura tras la descripción de las circunstancias. El fonógrafo y el museo, además, son aparatos destinados a conservar voces y objetos tangibles de personas y culturas a lo mejor distantes en el tiempo y/o en el espacio. Aparece incluso la palabra “destino” que acecha al narrador en estas condiciones desesperantes, como si fuera una señal del porvenir trágico. Aunque la explicación del enigma no aparece hasta la mitad del texto, cuando el narrador se da cuenta de que los “intrusos” deben ser de otros planos de la realidad (Bioy, 66), el relato desde el inicio está encubierto por una atmósfera de incertidumbre y misterio (Suárez Coalla, 154, 162). Se nos presenta un espacio a través de la descripción del fugitivo asombrado, que hace un esfuerzo por entender e interpretar las anomalías percibidas.

El tono, sin embargo, de este fragmento – y por cierto, de todo el relato – no es trágico en absoluto. Las frases relativamente cortas pretenden simular cierta objetividad, el narrador en varias ocasiones declara que tiene la intención de dar testimonio imparcial de los hechos (Bioy, 14; 26; 62; 71, etc.). La crítica tiende a leer el relato descriptivo dando crédito al narrador anónimo, y a admitir la exclusión casi total de cualquier psicologismo, subjetividad y de emociones, aunque el lector atento notará sin duda las reacciones anímicas del protagonista, sus temores frente a los acontecimientos absurdos, a la aparición de fantasmas (Sardiñas, 5). Es allí donde desde el primer momento de la narración se instaura la ambigüedad inherente de lo fantástico, y genera confusión y desconcierto. De esta manera Bioy va mucho más allá de la simple novela de aventuras y pone énfasis en la desesperación amorosa que termina en suicidio. La narración está permeada de motivos (fonógrafo, museo, biblioteca, libros, diario y escritura, cámaras, ecos, espejos, duplicaciones, simulacros, etc.) que gracias a su carácter iterativo confirman el papel alegórico del símbolo

central, es decir la serie de imágenes filmadas y proyectadas por encima de la realidad diegética del protagonista.

Este símbolo alegórico, tal como lo entiende Paul de Man, es uno de los elementos constitutivos que precisamente no aparecen en el *incipit* compacto y genérico de la novela. La otra ausencia sería el hilo amoroso, el promotor básico de los actos del personaje central. La disposición a ser grabado por la cámara y por lo tanto fallecer para estar con la chica en una visión, de la que resulta sumamente dudoso que se recoja por alguien. En el cierre textual del último párrafo el narrador-protagonista se dirige al lector implícito, del que hasta supone que la lectura de su informe lo incitará a inventar “una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas” (Bioy, 126), y le suplica que le haga posible “entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.” (Bioy, 126) En este sentido *incipit* y *explicit* se distancian no sólo en el nivel temático, sino también en el nivel diegético. Los puntos de enlace entre inicio y final son la primera persona del narrador y la ironía sutil y sagaz de la que está impregnado todo el texto. La primera frase ya nos advierte la ocurrencia del milagro, que resulta ser simplemente el verano adelantado, fenómeno de ninguna manera insólito, más bien “miserable”.¹ El milagro verdadero ocurre gracias al invento técnico capaz de inmortalizar a personas por lo menos para el sentido visual, aunque paradójicamente el precio de la inmortalidad, es decir, de la imagen, es la muerte de la existencia real. El penúltimo párrafo añade una condición más para lograr la máxima eternidad: el hecho de ser recogido(s) por alguien en una visión. Para que el milagro se complete hace falta la mirada del espectador que recrea la utopía construida por Morel (en este caso la del narrador, testigo de la proyección), y por supuesto, la mirada del lector del manuscrito que confirma la existencia de tal utopía (ver Vásquez Rocca). Al reflexionar acerca de las características ontológicas del juego, Hans-Georg Gadamer destaca la implicación del público en el juego, como una condición imprescindible de constitución del juego, y por analogía también de la obra de arte. El juego y la imagen pueden ser representados únicamente a través del descubrimiento, o bien de la revelación de lo escondido. En este sentido, el acto del narrador se convierte en el modelo de interpretación gadameriana del arte como juego, la importancia de la recepción y del receptor en el círculo hermenéutico (Gadamer, 91-95). En la isla donde los “veraneantes” resultan ser proyecciones de una cámara, y la única persona realmente viva “se suicida” para poder aparecer en la imagen, se hace muy improbable que alguien los pueda captar en una única visión. Por lo tanto, al narrador-protagonista no le queda más remedio que esperar otro milagro, o sea que en el futuro algún

¹ El propio Bioy Casares llama la atención a su técnica en la entrevista que tuvo con Juan Manuel Villalobos (47).

lector posible de su relato “invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas” (Bioy, 126), y que él pueda unirse con Faustine al menos en su conciencia.

Sin lugar a dudas, Esperanza López Parada observa con toda razón que debido a la sincronía de historia y narración y a la coincidencia de personaje y autor del diario, el relato da cabida a un juego más, esta vez temporal, y por tanto de perspectivas. La misma escritura está definida de dos maneras antitéticas por el narrador: primero, testimonio (“una modalidad que se pronuncia en la vida y a partir del pasado”) y más tarde, testamento, que “se proyecta, puesto que ordena y reglamenta el futuro, distribuye lo que ha de seguir” (López Parada, 125-126).

A partir de las décadas de las vanguardias históricas nacen géneros cinematográficos que se van alejando de la película tradicional y realista, con el objetivo abierto de crear combinaciones visuales dinámicas que son desconocidas en la vida real, para influir así en los campos inexplorados y hasta entonces intactos para la vista y la conciencia humanas. Las distintas variantes del cine experimental o alternativo pretenden establecer un diálogo entre el proceso creativo y la materia de la creación (entre espectador y objeto), es decir su objetivo principal es expresar significados que resisten a la verbalidad, inefables para el discurso lingüístico, y así crear un lenguaje metaartístico, una obra autónoma en sí (Beke, 188-198). Curiosamente, la película grabada por Morel en el relato de Bioy cumple una función absolutamente diferente. Se nos describe una secuencia de imágenes que de ninguna manera pretende independizarse de la realidad considerada como objetiva, sino todo lo contrario, quiere ser la realidad misma, tiene la intención de conservar un segmento de la realidad tal como es, sin ningún cambio, sin que el espectador se entere de que sus ojos se han engañado, de que se trata de un simulacro especular, de imágenes proyectadas. La carencia del *incipit*, los motivos que faltan en el arranque textual (la grabación de la película, y el amor) se sobreponen así para completar la existencia en la isla inhabitable, para vencer la soledad del sujeto narrador. El invento técnico poco a poco adquiere el estatus del símbolo central, símbolo de lo esencial, de lo absoluto. Es una ironía muy profunda en la que está impregnado el discurso, cuya maquinaria narrativa va desde la falta originaria del comienzo hacia la búsqueda de un sentido digno del (auto)sacrificio.

El narrador se sacrifica por su propia voluntad, pero los demás “veraneantes” fueron sacrificados por Morel sin haberlo consentido, ni siquiera estaban enterados del proyecto de Morel (Bioy, 80). El narrador se va grabando gradualmente y, por consiguiente, presencia y mentaliza que es actor y creador de su película y de su agonía al mismo tiempo. El proceso creativo que transcurre bajo el control absoluto de su autor y en el que él es participante al máximo, conduce inevitablemente a la muerte. En una interpretación mitopoética

podríamos afirmar que evoca el descenso a los abismos de los transgresores de los límites, de un Orfeo o un Ulises. La penetración al reino prohibido, la persecución de lo desconocido, la búsqueda de experiencias nuevas se castiga con el infierno. No en vano afirma el propio narrador de Bioy en su relato: “Esto es un infierno.” (Bioy, 67). A partir de la concepción dantesca, la creación no puede ser sino fruto de una experiencia infernal, un descendimiento a los reinos de las tinieblas para después regresar y ascender a las alturas del cielo, como metáfora del renacimiento y de la poesía más pura y artística. El sujeto narrador, autor de su diario, llega a esta isla perseguido por la justicia del mundo civilizado terrenal, en un bote y casi muerto, como si fuera el barco de Caronte. En varias culturas se vincula con los campos eliseos, el reino de la muerte. La muerte es uno de los motivos recurrentes de la novela, varias veces menciona que estaba a punto de morir (Bioy, 66), o la muerte se le va acercando incluso en los sueños (Bioy, 44). La isla – de todas maneras – se concibe como el espacio transitorio hacia la muerte. El mismo narrador percibe sus alrededores como un medio irreal, onírico, muchas veces enigmático (Bioy, 22; 34), todo le parece cada vez más alejado de la realidad objetiva que él recuerda, hasta que se produce todo un “espejismo”:

Tengo un dato, que puede servir a los lectores de este informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o sol, mar y aire, visible, seguramente, desde Rabaul y desde toda la zona. He notado que este segundo sol – quizá imagen del otro – es mucho más violento. Me parece que entre ayer y anteayer ha habido un ascenso infernal de temperatura. Es como si el nuevo sol hubiera traído un extremado verano a la primavera. Las noches son muy blancas: hay como un reflejo polar vagando por el aire. Pero imagino que las dos lunas y los dos soles no tienen mucho interés; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas. No los registro por atribuirles valor de poesía o de curiosidad, sino para que mis lectores, que reciben diarios y tienen cumpleaños, daten estas páginas. (Bioy, 62-63)

Este fragmento figura justo en la mitad del texto, como si fuera una nueva introducción a la segunda parte del relato. La “aparición de los intrusos” se ve acompañada por la imagen surrealista de los dos astros duplicados con unas condiciones de luz celestial. Se sugiere, además, que el segundo sol sería el reflejo del otro, y por analogía la segunda luna también es reflejo del primero. Evidentemente se explota el doble significado de la palabra “aparición” que connota aparición y fantasma a la vez (Vásquez Rocca). A fin de cuentas, estas duplicaciones redobladas emergen – ya se ha dicho numerosas veces (Da Silva Alves) – como símbolo estructural de la narración misma. Reflejos, duplicados,

recorren todo el texto, desde los elementos temáticos (por ejemplo, los ecos que atemorizan al protagonista en los sótanos del museo (Bioy, 25), la regularidad de las mareas, o la repetición constante de las *dos* piezas musicales que escuchan los intrusos, que siempre son las mismas, y curiosamente una de ellas se titula *Té para dos*), hasta el nivel metafórico representado por la película grabada.

La imagen de las personas registradas por las cámaras es el duplicado de su existencia, proyectado infinitas veces. Unos momentos numerables de su vida, los siete días fotografiados, condenados o liberados al eterno retorno, donde, sin embargo, a falta de una memoria no se castigan con la monotonía aplastante:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. Además, con las interrupciones impuestas por el régimen de las mareas, la repetición no es implacable.... cada momento es único, distinto. (Bioy, 103)

En resumidas cuentas, no se trata tanto de reiteraciones de hechos ya ocurridos, sino más bien son unos recomienzos que conducen siempre (y esto sí que es implacable) a un desenlace igual e inevitable. El eterno retorno, equivale entonces a la anulación del tiempo finito y lineal, “pues siempre hay una próxima vez, aunque ésta sea la misma” (Suárez Coalla, 162). En esta serie de fotografías, simulacros de inmortalidad “se representa” – expresión que utiliza el mismo Morel (Bioy, 80) – su vida en los días de la grabación. Por supuesto, el estatus ontológico de esta representación se vuelve muy ambiguo. Por una parte, consigue eternizar los actos grabados, pero por otra, el recomienzo, la revitalización depende únicamente de la proyección. Si no se proyectan las cintas, si no hay quien las mire, toda la grabación, toda la obra queda muerta. Y para darle una vuelta más a la tuerca, la proyección asimismo está expuesta a la arbitrariedad de la naturaleza, en tanto que el motor del aparato se pone en marcha sólo en caso de que suban las mareas. Precisamente esto le causa la claustrofobia al protagonista en los sótanos, cuando se da cuenta de que mientras los motores funcionan, no hay manera de alterar las imágenes proyectadas, que se sobreponen violentamente en la realidad (Bioy, 109). Son duplicados o multiplicados de la realidad pero pretenden no diferenciarse de ninguna manera de la misma: “Ningún testigo admitirá que son imágenes.” (Bioy, 85) El invento de Morel consiste en “la retención de imágenes que se forman en los espejos” (Bioy, 85), y para este proyecto suyo compró la isla, construyó el museo, la capilla y la pileta, es decir, todos forman parte de su invención.

La historia de estos seres ficticios, multiplicados en los espejos, vuelve a ser repetida por la escritura, cuyas “líneas permanecerán invariables” (Bioy, 26),

según el narrador, pero cuya vigencia también dependerá extremadamente de la lectura, de que si hay algún lector que la lea. El diario del protagonista será retomado por un tal editor, que encima, añade notas a pie de página. Estas notas consisten en sus comentarios acerca de la validez de las interpretaciones hechas por el narrador frente a sus experiencias. El texto del prófugo, transmite desconcierto, y su temor a seguir siendo perseguido genera informaciones equivocadas, corregidas por el Editor. Si añadimos el texto de Bioy Casares, autor biográfico, podemos distinguir hasta cinco niveles ficcionales (la vida de los personajes, la grabación filmica, el diario, la obra del editor, el texto de Bioy), sin tener en cuenta las multiplicaciones infinitas llevadas a cabo por los espejos y por las proyecciones. Al fin y al cabo, la historia narrada en el libro de Bioy se vuelve completamente virtual a causa de la mediación múltiple de los niveles ficcionales, su estatus ontológico se pone en tela de juicio. Las condiciones de su existencia “real” llegan a ser tan inciertas, que el último guiño irónico de involucrar al lector implícito del diario, extiende el sarcasmo mordaz al universo lector, con lo cual nos plantea la misma cuestión metafísica que al protagonista anónimo acerca de la ambivalencia de la percepción del mundo. Si las imágenes proyectadas crean la sensación segura de ver efectivamente la realidad, ya no podemos confiar en nuestros sentidos, y es posible que concibamos el mundo ficticio como real y viceversa (Da Silva Alves). En los juegos metalépticos multiplicados María Rodríguez Pérez nota una analogía atemorizante con el mecanismo del poder, donde “con la reproducción de las imágenes, está todo anticipado, todo recogido, no hay imprevistos, ni improvisaciones”, y el mundo está regido por el control y la vigilancia. Debido a la construcción especular de la narración, el propio Morel desempeña el rol de una autoridad suprema, un dios, cuya “creación” es el invento del tiempo detenido, y todos los personajes son sus criaturas especulares (Suárez Coalla, 177). La isla alejada del resto del mundo, difícil de ubicar en los mapas, es el escenario perfecto donde “todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar” (Bioy, 87). O bien, es un espacio sagrado donde se construye una utopía, “la utopía de la eternidad” (Vásquez Rocca).

Mientras al principio el narrador se refiere a los demás personajes como “intrusos”, al final él mismo será el que cometa una intrusión en la película para formar parte de su “realidad”. La proyección – según la concepción de Morel – debe dar una impresión absolutamente real, con lo cual la obra se inscribirá en la serie de creaciones hiperrealistas. Con el fin de lograr tal objetivo, el narrador-personaje de la novela elabora su plan, y descubre que la única solución es aplicar la técnica del montaje. El término del montaje, o del *collage* en su sentido original, no se pronuncia en el relato, pero el mecanismo se describe con minuciosidad. El protagonista debe grabarse a sí mismo y posteriormente combinar su imagen – mediante la técnica del montaje – con

la de Faustine. Así quizá consiga el encuentro con la muchacha, por lo menos en la realidad virtual, grabada en la cinta. Como consecuencia de la grabación, su cuerpo muere. Al procedimiento lo lleva a cabo de forma gradual, lo que implica que conscientemente experimenta su propia agonía:

Casi no he sentido el proceso de mi muerte; empezó en los tejidos de la mano izquierda; sin embargo, ha prosperado mucho; el aumento del ardor es tan paulatino, tan continuo, que no lo noto.

Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel; las sensaciones son ambiguas, dolorosas; procuro evitarlas.

Frente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado. Las fuerzas disminuyen. En cuanto al dolor, tengo una impresión absurda: me parece que aumenta, pero que lo siento menos. (Bioy, 124) ...

Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá. (Bioy, 126)

El precio que tiene que pagar por la unión visual con la chica es su propia aniquilación, pasar la frontera entre vida y muerte, existencia real y virtual. Y el toque irónico consiste en la última condición incierta de la presencia de un receptor – espectador de la imagen o lector del diario –, sin cuyo cumplimiento el proyecto no se realiza, y su ser desaparece del todo. “Sin la narración, la isla sería una utopía sin memoria, un espacio mutilado, un espacio sin ritual, un espacio invisible.” (Vásquez Rocca)

La soledad del protagonista en la isla le orienta hacia la búsqueda de una compañía, que resulta ser el producto de un invento técnico, creación mental de Morel. Con el fin de conseguir el encuentro verdadero con la muchacha, el narrador intenta acercarse a ella de distintas maneras. Trata de hablarle, pero no hay ninguna reacción de parte de la chica. Después, por si le hubiera insultado, quiere desagrararla, y piensa cultivar un pequeño jardín con flores – tópico del lenguaje amoroso – para regalárselas: “Tal vez me sirva para acabar con el silencio y la cautela. Será éste mi último recurso poético. Yo no he combinado colores; de pintura no entiendo casi nada... Confío, sin embargo, en poder hacer un trabajo modesto, que denote afición a la jardinería.” (Bioy, 38) Se traza una analogía entre jardinería y pintura que se conciben en este fragmento citado como creaciones artísticas (“recurso poético”). El narrador-protagonista se sirve del arte como medio para llenar el vacío más doloroso de su vida (“acabar con el silencio”). La creación – en su acepción más amplia – se convertirá en el único recurso capaz de repletar quizás la(s) ausencia(s), que el personaje va notando desde el inicio. La música, la fotografía, la grabación fílmica, la escritura de la narración, el cuadro creado de flores con inscripción, y al fin y al cabo, la jardinería, facilitan el escape de la realidad mísera y vacía, otorgando

algún sentido a la monotonía de la vida. La Creación – con mayúscula – parece sustituir y eternizar los momentos efímeros de la existencia, y forjar un futuro: “la redacción y la lectura de estas memorias pueden ayudarme a esa previsión tan útil; quizá también me permitan cooperar en la producción del futuro conveniente”. (Bioy, 40) La palabra “obra” obviamente se utiliza en varios sentidos:

He trabajado como un *ejecutante* prodigioso; la obra sale de toda *relación* con los *movimientos* que la hicieron. Tal vez la *magia* dependa de esto: había que aplicarse a las partes, a la dificultad de plantar cada flor y alinearla con la precedente. Desde el trabajo no podía preverse la obra concluida; sería un desordenado conjunto de *flores* o una *mujer*, indistintamente.

Sin embargo, la obra no parece improvisada; es de una satisfactoria *pulcritud*. (Bioy, 40) (subrayados míos)

Los vocablos subrayados pertenecen al campo semántico de la obra artística, cuyo proceso creativo se describe a continuación al detalle. El narrador da cuenta de sus dilemas sobre cómo formar la imagen de la mujer, hecha de flores, a la que incluso añade una inscripción, que modifica cinco veces. Al principio acentúa el silencio y la muerte, pero al final termina con un título en el que domina el amor: “El tímido homenaje de un amor.” (Bioy, 41) La alteración de las inscripciones simboliza el proceso al que se somete el sujeto-narrador en esta isla. En la primera, el silencio se asocia desde el inicio con la muerte, como si la llegada a la isla equivaliera a su fallecimiento simbólico, que concuerda perfectamente con las posibles interpretaciones míticas de los abismos que hemos sugerido: “Sublime, no lejana y misteriosa, / Con el silencio vivo de la rosa.” (Bioy, 39) La segunda implica la posible salvación gracias a un ser misterioso: “Mi muerte en esta isla has desvelado.” (Bioy, 41) Tras la observación sarcástica del narrador (“el descubrimiento literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer”), el título cambiaría según sigue: “Ya no estoy muerto: estoy enamorado.” (Bioy, 41) Como si siguiéramos el proceso de resurrección, la salvación de la muerte gracias al amor. Tal como ocurre con el protagonista que muere para lograr la eternidad en la unión amorosa. Su objetivo final deja de ser la supervivencia y la producción para autoabastecerse, más bien se sacrifica, y “sus actos no obtienen otro resultado que ellos mismos” (López Parada, 124). Las palabras claves que definen el juego para Huizinga (libertad, ficción, condición desprovista de toda materialidad, misterio) resuenan en esta alteración del orden, en esta inversión de las normas de la novela de aventuras, o de la utopía tradicional. Teniendo en cuenta que las expectativas del prófugo terminan frustradas, lo que al principio se veía como refugio pues, gradualmente se va transformando en una prisión, desde la cual

la salida se ve imposible, parece más acertado hablar de una antiutopía. Las connotaciones de esta isla misteriosa, como con gran acierto apunta Suárez Coalla, son más bien literarias: además de Defoe y las resonancias de los diarios de naufragos, nos remiten a la isla del Dr. Moreau (Suárez Coalla, 155), o bien a los mitos antiguos de las diosas encantadoras que atraen y atrapan a Ulises embriagado por los brillantes ojos de Calipso o Circe. Connota el refugio paradisiaco anhelado y la expulsión de la comunidad humana al mismo tiempo. Las referencias del autor del manuscrito remiten a la realidad representada en los libros antes que en su propia vida vida “real” (Suárez Coalla, 158), con lo cual ya en el inicio de la historia narrada se subraya su perfil ficticio. La literatura y los libros son una presencia constante de la rutina contemporánea del protagonista. En la biblioteca del museo no se encuentran más que obras de pura subjetividad (ficción, poesía o teatro), con la excepción del libro que el narrador encuentra apartado sobre una repisa de mármol verde y que se guardará en el bolsillo porque espera que contenga alguna explicación acerca del molino de la isla (Bioy, 20). La primera persona de los diarios de naufragos convencionalmente contribuye al tono confesional y verídico, pero debido a la desestabilización tanto del realismo como del género mismo, el discurso rompe con la escritura tradicional, y cobra un tono agudamente dislocado, invertido, irónico.

La isla, en sus acepciones mitopoéticas, evoca además de la muerte y el abrigo solitario, la felicidad inalcanzable que en esta novela se explicita mediante el tema del amor, el móvil principal de los acontecimientos. Francisca Suárez Coalla vincula la recurrencia del tema amoroso en las narraciones de Bioy con el funcionamiento de lo fantástico. La autora de la monografía lúcida e inspiradora sobre la obra del autor argentino define el amor como una forma extraordinaria, anormal de percibir la realidad, una experiencia insólita que mantiene en marcha la acción y reorganiza la vida. El amor es el impulso que condiciona la vivencia del tiempo subjetivo, es el que incita al protagonista a buscar las vías para penetrar en el espacio del “otro”, el deseo que lo orienta hacia su decisión final del suicidio romántico (Suárez Coalla, 171-174).

Para dar una vuelta a la tuerca, el sacrificio mágico que comete el narrador con el fin de obtener la experiencia más anhelada de su vida concluye con un resultado grotesco. Debido a la operación de una máquina (objeto artificialmente fabricado), las imágenes se graban en una cinta (otro objeto artificial), y no se pueden disfrutar a menos que alguien las recoja en una visión. Por lo tanto, en vez de elevarse a la eternidad de la unión amorosa y “entrar en el cielo de la conciencia de Faustine” (Bioy, 126), al fin y al cabo, lo que ocurre es precisamente lo contrario, todo se degrada al nivel del objeto artificial, invariable, muerto. Este proceso de “objetivación” se pone en marcha cuando el protagonista comienza a familiarizarse con el aparato inventado por Morel, y va observando su funcionamiento: “Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como

a un simple objeto.” (Bioy, 97) Y simultáneamente se le ocurre que convendría inventar otro aparato semejante, “que permita averiguar si las imágenes sienten o piensan.” (Bioy, 99) Por supuesto, este nuevo aparato seguiría imperfecto, con la falta de capacidad para averiguar la relación de las conciencias de las personas grabadas. La posible solución ya queda fuera del alcance del narrador, y por eso en el último párrafo la delega al lector implícito de su diario: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica: Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.” (Bioy, 126) El salto metaléptico del cierre llama la atención, por una parte, sobre la inutilidad de todo el esfuerzo del protagonista, y por otra, sobre la función del invento técnico. La película, el espejismo duplicado, en vez de sustituir la falta de compañía, sirve más bien para crear un vacío existencial irremediable, no contrarrestar, sino más bien retener las ausencias (Vásquez Rocca).

Las imágenes retenidas y perpetuadas van cobrando el estatus de símbolo central del texto, mediante el procedimiento de la reiteración multiplicada, que Paul de Man denominará como “alegoría irónica”. Siendo la repetición *ad infinitum*, según Paul de Man, un proceso temporal, se verbaliza sucesivamente, pero lo que se cuenta, el objeto de la narración no es más que una figura retórica (De Man, 1994, 45). Paul de Man, al igual que Jacques Derrida, parten del carácter retórico del lenguaje, y ambos elaboran un sistema teórico enfáticamente no semántico. De Man afirma que el lenguaje, por su calidad de tropo, siempre despoja (De Man, 1997, 105). De tal forma, lo que se lleva a cabo en la novela de Bioy es la autodestrucción, o la deconstrucción del propio texto, que en este caso se pone de manifiesto explícito en el acto mismo del suicidio, y en el cuestionamiento de la validez de la “productividad” de la(s) obra(s) de arte (imagen de flores, la cinta grabada, la escritura del diario, etc.). El resultado de los espejismos, reproducciones, y variantes terminan siendo nada más que una figura retórica de estatus inestable.

A lo largo del discurso, la posición del narrador se va modificando gradualmente. El primer instinto de la supervivencia termina aplastado por el amor, promotor de las acciones del protagonista. La referencias literarias se tornan inversas, el espacio que debería aparecer como hostil va cobrando atributos positivos (Suárez Coalla, 159). El enigma de los veraneantes en la isla concluye en el reconocimiento justificado de su comportamiento misterioso por parte del yo, y suscita en él el afán de traspasar el límite y formar parte de su realidad. De esta forma, el texto se va desestabilizando no sólo mediante los juegos intertextuales, según lo observa María Isabel Tamargo, sino también mediante la superposición de los dos universos. El espectador de la cinta proyectada llegará a ser actor en la película, o en otras palabras, el receptor de la realidad percibida se convierte en parte de este universo montado artificialmente.

La analogía, por supuesto nos conduce a conclusiones bien desconcertantes: el receptor convertido en actor de pura ficción, imaginada por su visión subjetiva, remite a la concepción teórica de Berkeley acerca del conocimiento humano y sus limitaciones, asimismo tan compartida por Borges.

Si admitimos la tesis de Benveniste según la cual el sujeto de la narración está determinado antes que nada y principalmente por su constitución lingüística, a lo largo del texto de Bioy podemos observar una dinámica de doble orientación. Por un lado, el narrador desde el primer momento se esfuerza por posicionar su entidad en relación con los “veraneantes” de la isla. Primero intenta escapar de su vista, para después tratar de ser visto por Faustine. Pero por otro lado, gracias a los medios secundarios (ficticios y/o artificiales), el yo también lleva a cabo su propia autoaniquilación.

La abnegación cumplida es el único recurso del narrador-protagonista para traspasar la frontera, vencer el aislamiento mutuo, y entrar en la otredad, en la realidad ajena de la cinta proyectada. El resultado de su decisión es la composición de distintos planos de la realidad. El ajuste dos órdenes – a primera vista – conflictivos nos evoca la técnica del montaje en las artes plásticas. Lo esencial del montaje es el encuentro chocante y llamativo de instancias no pertenecientes una a la otra, de dos órdenes (Beke, 37-44). Por lo tanto, el último acto del narrador de *La invención de Morel* pone de relieve las características fundamentales del montaje, en el que la oposición y la sorpresa constituyen el principio de la yuxtaposición (Beke, 38-40). Incluso el autor del diario se reflexiona sobre esta propiedad de choque y/o enlace extraño de entidades: “Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres de distintos planos.” (Bioy, 66). Sin embargo, debido a la maquinaria narrativa del texto, el sujeto de Bioy entra en el universo ficticio de la grabación y llega a formar parte – aparentemente – orgánica de las imágenes registradas por Morel. La paradoja consiste en esta apariencia visual, en el hecho de que no se pueda captar la diferencia de la imagen original y de la montada posteriormente. Tal como el mismo Morel había observado acerca de su invento: “Ningún testigo admitirá que son imágenes.” (Bioy, 85). Si no nos enteramos de que se trata de la conexión de dos instancias contrastivas, no podemos hablar de montaje, se desvanece la condición principal del fenómeno, y percibimos el montaje como la realidad misma. En la elaboración del montaje se incorporan materiales y objetos verdaderos a la creación artística, precisamente con el claro objetivo de alejarse de la impresión visual. La función primordial del montaje, al igual que la del *collage*, por lo tanto, será la negación de la ilusión. De esta manera, el montaje llega a ser el recurso por excelencia de crear una nueva realidad, y reincorporar esta nueva realidad a la realidad original (Beke, 43-44).

A modo de conclusión, en la novela de Bioy Casares, el truco del montaje fílmico emerge como metáfora de la instalación de lo fantástico en lo normal.

La conexión de dos órdenes conflictivos, que a fin de cuentas, se establecen como dos planos cuyas connotaciones tradicionales se han invertido, se traduce en la manifestación de la imposibilidad de la unión verdadera de los mismos (Suárez Coalla, 151). Francisca Suárez Coalla también – siguiendo las pautas de Ana María Barrenechea – elucida el rol principal del receptor en el proceso interpretativo: “por más que uno se introduzca en el otro nunca acabarán asimilándose; una especie de capa impermeable los rodea evitando su comunión. El papel del lector, que necesariamente lee desde los cánones de su ‘normalidad’ cultural, es el que impone este orden y el que problematiza la relación cuando el texto, al final, no nos ofrece más que uno” (Suárez Coalla, 151). El lector se ve obligado a responder necesariamente al desafío de lo fantástico y salir de su comodidad de lectura tradicional para convertirse en una especie de lector-jugador (o de lector-cómplice, con la expresión cortazariana). Las claves del enigma, retardadas hasta el final, o sea, la técnica del suspense, asemejan el texto al paradigma de las novelas policíacas. Únicamente la lectura retrospectiva de semántica regresiva hace posible el desciframiento del misterio establecido desde el primer momento. Esta estrategia narrativa, a la que se añade la multiplicación especular de los focalizadores (el prófugo, el editor, Morel), termina proporcionándonos un texto lúdico, un mosaico, – o bien, para volver a citar a Cortázar, un “modelo para armar” –, donde evidentemente será el jugador en última instancia el lector mismo (Suárez Coalla, 179).

Bibliografía

- Barrera, Trinidad. “Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares”. In: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Siruela, 1991, pp. 273-282.
- Beke, László. “Montázs” [Montaje]. In: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, pp. 37-44.
- Beke, László. “A kísérleti film: definíció kísérlet” [El cine experimental: ensayo de definición]. In: *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, pp. 188-198.
- Benveniste, Émile. “Szubjektivitás a nyelvben”. Trad. Zoltán Z. Varga. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Eds. Antal Bókay, Béla Vilček, Gertrud Szamosi, László Sári. Budapest: Osiris, 2002, pp. 59-64. [originalmente: “De la subjectivité dans le langage”. In: *Problèmes de linguistique générale. I*. Paris : Gallimard, 1966, pp. 258-266.]
- Berkeley, George. *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Trad. Concha Cogolludo Mansilla. Madrid: Gredos, 1982.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Alianza, 1991.
- Bonheim, Helmut. “Short Story Beginnings”. In: *The Narrative Modes*. Cambridge: Brewer, 1982, pp. 91-117.
- Da Silva Alves, Wanderlan. “La fantástica retornografía en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares”. In: *Especulo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid) 38 (2008). Consultado el 15 de diciembre de 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/invmorel.html>

- De Man, Paul. "A trópusok retorikája". Trad. Rita Vástyán. In: *Helikon* 1-2 (1994), p. 45.
- De Man, Paul. "Az önéletrajz mint arcrongálás". Trad. György Fogarasi. In: *Pompeji* 2-3 (1997), p. 105.
- Gadamer, Hans-Georg. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázolata*. Trad. Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat, 1984. [originalmente: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, 1972]
- López Parada, Esperanza. "El roce de las imágenes (Sobre *La invención de Morel*)". In: *Revista de Occidente* 121 (Junio de 1991), pp. 122-132.
- Rodríguez Pérez, María. "A propósito del poder de las construcciones simuladas: *La invención de Morel* y *Ceci n'est pas une pipe*". In: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense de Madrid) 26 (2004). Consultado el 16 de diciembre de 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/morepipe.html>
- Sardiñas, José Miguel. "Prólogo" a Dos novelas memorables [*La invención de Morel*; *El sueño de los héroes*]. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, pp. 7-22. (2ª edición corregida: La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2004, pp. 7-22)
- Suárez Coalla, Francisca. "La invención de Morel: el desconcierto ante lo irreconocible." In: *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994, pp. 149-182.
- Tamargo, María Isabel. *La narrativa de Bioy Casares*. Madrid: Nova-Scholar, 1983.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "La nueva ecología de los mass media. De *La invención de Morel* a los simulacros de Baudrillard, entre imágenes y mundo real". In: *Megatendencias* 21 (17 de septiembre de 2006). Consultado el 16 de enero de 2009. http://www.tendencias21.net/La-nueva-ecologia-de-los-mass-media_a1134.html
- Villalobos, Juan Manuel. "Conversación con Adolfo Bioy Casares". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 609 (marzo 2001). pp. 45-52.