

JORNADA ARTES EN CRUCE (UBA, 2013)

BIOY CASARES Y *LA INVENCIÓN DE MOREL* – BREVES APUNTES PARA SU LECTURA

DOI: 10.7413/18281567037

por **Hugo Francisco Bauzá**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/ Universidad de Buenos Aires

Crossroads Arts Journey (UBA, 2013)

Bioy Casares and *The Invention of Morel* - Brief notes for its reading

Abstract

According to Jorge Luis Borges *The Invention of Morel* was a masterpiece of plotting. Set on a mysterious island, Bioy's novella is a story of suspense and exploration, as well as a wonderfully unlikely romance, in which every detail is at once crystal clear and deeply mysterious. *The Invention of Morel* should probably be classed as speculative science fiction, and there is definite allusion to H.G. Wells' *The Island of Doctor Moreau* in Bioy Casares' title, that tells the story of a lovestruck, bewildered man.

Keywords: immortality, cinema, parallel worlds, identity, love, loneliness.

Introducción

En el entrecruzamiento entre cine y literatura el lingüista y semiólogo Roland Barthes en sus *Mitologías* da cuenta de que estas artes “se manifiestan como un manantial inagotable de arquetipos imaginables” y es amparado en esa lente jungueana como deseo orientar algunas reflexiones sobre *La invención de Morel* obra que, para Marcelo Pichon Rivière, constituye “una metáfora del cine”¹.

¹ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología*, selección, introducción y notas de Marcelo Pichon Rivière, México, FCE, 1988, pág. 72.

Adolfo Bioy Casares publicó esta novela en 1940, en una edición de Losada enriquecida, en su cubierta, por un dibujo minimalista y muy picassiano de Norah Borges. Si bien no es la primera obra de Bioy, sino la séptima, es la que le permitió lograr el Premio Municipal y catapultarlo a la fama. En las palabras prologales Jorge Luis Borges pone énfasis en un aspecto clave de este relato: su trama. Al respecto, luego de plantear que es un lugar común señalar que prácticamente los argumentos narrativos están agotados, el autor de *El Aleph* destaca la originalidad desplegada por Bioy en estas páginas. “He discutido -dice Borges- con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla como perfecta” (1953, 15). A la vez que comenta que esta obra traslada a nuestra lengua y a nuestra literatura un género nuevo que denomina “imaginación razonada”.

Bioy, en su *Autobiografía*, refiere que cuando Borges dice que si bien *la trama es perfecta* “hay una clara reserva en cuanto al estilo” ya que sobre él omite hablar. Lo anterior a *La invención...* “son juegos de artificio, fuegos fatuos (...) metáforas que sobrellevan la carga postsurrealista, hechos fantásticos, más concebidos para sorprender al lector que para metaforizar el mundo”, según sostiene Enrique Pezzoni en *El texto y sus voces*.

Este relato “fantástico” -hago hincapié en el adjetivo “fantástico”²- versa sobre la invención de una máquina capaz de duplicar el mundo tal cual es, incluso con el alma de sus personajes, confiriendo a éstos una suerte de inmortalidad espiritual, más profunda, ciertamente, que la física que a fuerza de necesidad con el tiempo se desmaterializa.

En 1974 fue llevada al cine por el director italiano Emidio Greco (1938 - 2012) con el título *L'invenzione di Morel*, film de 110 minutos de duración. En mi opinión se trata de una película muy lenta, con abundancia de planos fijos donde sobresale la actuación de la actriz dinamarquesa Anna Karina que interpreta la figura de Faustine. Hago mención que Anna Karina, casada con el famoso director franco-suizo Jean-Luc Godard, logró fama como actriz con la dirección de su esposo en la época dorada de la *nouvelle vague*. Así, pues, se la ve en películas clave tales como *Vivir su vida*, *El soldadito*, *Una mujer es una mujer* o *Pierrot el loco*. El film en que Greco traspone, casi con literalidad, la novela de Bioy no ha tenido la trascendencia esperada. Tengo referencia de que sobre

² Sobre lo atrabiliario y caprichoso del uso de este adjetivo, remito a Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960 (hay traducción española de J. Merino, Bs.As., Eudeba, 1965).

este relato existe también una trasposición mejicana, virtualmente inhallable, que no he llegado a ver; se trata de un cortometraje de 23 minutos de duración.

Esta novela de Bioy ha devenido una creación arborescente, como formula Deleuze, ya que ha dado pábulo a trasposiciones, recreaciones e incluso algunas *performances*. Así, pues, en el campo de la cinematografía inspiró un notable film de Alain Renais -*Hace un año en Marienbad* (1961)³- a mitad de camino entre la realidad y el sueño. Destaco también que en la película *Hombre mirando al sudeste* (1986) del realizar argentino Eliseo Subiela, el protagonista dice ser una proyección en el espacio por lo que el facultativo que lo trata remite a esta obra de Bioy de la que en la creación de Subiela se lee un fragmento. Tengo también noticias de que el artista japonés Katsuhiko Yamaguchi realizó una video-instalación titulada “La invención de Morel”, en 1971, que no he visto pero que conozco por referencias.

Esta novela, que echa mano del arte cinematográfico como sustituto de la vida, está narrada en primera persona a manera del supuesto informe de un naufrago. Bioy se presenta como el editor de este *Informe* según lo explica en una nota en la que corrige una cita de Cicerón inserta en el cuerpo del texto (1953: 74). Mediante esa corrección incita al lector a que, con su interpretación, participe de un juego narrativo en una suerte de *opera aperta* como sugiere el semiólogo Umberto Eco. *La invención* brinda, en consecuencia, dos voces narrativas: la del naufrago y la del editor. El cronista se presenta como un prófugo de la justicia venezolana a causa de un crimen que dice no haber cometido y desea, en su declaración, limpiar su imagen para lo futuro, aunque no es ésta, precisamente, la clave del relato.

En cuanto a su génesis Bioy recuerda que en 1937, estando en el campo familiar Rincón Viejo en la localidad de Pardo, “en el corredor de la casa del casco, entreví la idea de *La invención de Morel*. Yo creo que esa idea provino del deslumbramiento que me producía la visión del cuarto de vestir de mi madre, infinitamente repetido en las hondísimas perspectivas de las tres fases de su espejo veneciano, con pimpollos de rosa rojos y hojas verdes, de madera, en el marco. Borges, en *Tlön*,

³ Marienbad, alude al famoso balneario de baños termales de Bohemia a 170 kms. de Praga, frecuentados desde el siglo XII. Allí acudieron Goethe, Chopin, Kafka, Ibsen, Wagner, S. Zweig, Freud, Nietzsche, reyes, zares, esplendor entre 1970-1914. Goethe los inmortalizó en su famosa “Elegía de Marienbad” compuesta entre el 5 y 12 de set. 1823, en un viaje de Karlsbad a Weimer (murió en Weimer en 1832). Otro tanto sucedió con la película (de 91 minutos) de Alain Resnais con guión de Alain Robbe-Grillet. En un barroco hotel de Marienbad un extraño quiere persuadir a una mujer a que abandone a su marido y se vaya con él, pero la mujer sostiene no recordar eso que él dice que ella le había prometido hacía un año, film a medio camino entre la realidad y el sueño.

Uqbar, Orbis Tertius (1941), me hace decir que aborrezco los espejos y la cópula (...) Le agradeceré siempre el hecho de ponerme en un cuento tan prodigioso, pero la verdad es que nunca tuve nada contra los espejos y la cópula. Casi diría que siempre vi los espejos como ventanas que se abren sobre aventuras fantásticas, felices por lo nítidas. La posibilidad de una máquina que lograra la reproducción artificial de un hombre, para los cinco o más sentidos que tenemos, con la nitidez que el espejo reproduce las imágenes, fue pues el tema esencial del libro”, tal como refiere Marcelo Pichon Rivière⁴. Lo de pantallas parece evocar el tópico del *Atlas de imágenes* de Aby Warburg, recurso constructivo al que remite Cortázar con harta frecuencia, y preannunciar también las diversas ventanas hoy abiertas por Internet.

En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, incluido en *Ficciones* (1944), los espejos se dejan ver a la vez que fagocitan la imagen delineando una suerte de iconofagia que altera la realidad ya que la virtualidad “trastorna la misma noción de realidad” como advierte Paul Virilio⁵. También Morel se dejó devorar por su propia invención e igualmente el narrador, al final del relato, se dejará fagocitar por ese invento monstruoso por un acto de amor hacia Faustine o, tal vez, por la angustiante soledad que iba asfixiándolo.

Como el náufrago, un prófugo de la justicia venezolana, ha escuchado de boca de Dalmacio Ombrellieri, un vendedor de alfombras de Calcuta que lo amparó durante su huida acerca de lo solitario de la isla de Villings, decide encaminar sus pasos hacia ella. Esta isla está situada en el océano Pacífico siendo, tal vez, una de las pertenecientes al archipiélago de Ellice o Tuvalu; se trata de un sitio de muy difícil acceso debido a sus bancos de coral y, por esa causa, deshabitada. El comerciante lo insta a que no emprenda esa ruta dado que la isla está afectada por una misteriosa enfermedad que provoca la muerte de sus habitantes desde fuera hacia dentro. Así, por ejemplo, primero opera en las personas la caída del cabello y de las uñas, paulatinamente va muriendo la piel, se pierde la visión y luego, en un lapso de entre una y dos semanas, sobreviene la muerte. Los síntomas de esta enfermedad coinciden con los de ciertos envenenamientos por radiación.

En la novela se cuenta que en 1924 “gente de raza blanca” estuvo viviendo en ella y que allí edificó un museo, una capilla y una amplia pileta de natación pero luego, sin que se diga por qué, la isla fue

⁴ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología*, selección, ya citada, pág. 71.

⁵ *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 82

abandonada. El museo tiene una sala con un fonógrafo, un piano y un biombo con muchos espejos. Se trata de construcciones que al fugitivo le llamaron fuertemente la atención. También le sorprendieron los árboles: los nuevos estaban sanos; lo viejos, en cambio, muertos.

Tras llegar en condiciones deplorables en una embarcación destruida al chocar contra la escarpada costa no sin temor, como un Robinson Crusoe redivido, se fue adentrando de a poco en la isla para explorarla. Lo primero que vio fue la pileta llena de sapos, víboras e insectos acuáticos; más tarde un edificio al que luego designará sin saber bien por qué causa, el museo. La construcción constaba de tres plantas junto a una gran torre cilíndrica (recuerdo, tal vez, del edificio cilíndrico de la central de policía del film *Metrópolis* de Fritz Lang, de 1927). El complejo poseía quince departamentos, con algunos cuadros, uno, por ejemplo, de Picasso. En una de las habitaciones había una biblioteca con obras literarias variadas pero no de importancia, salvo una de carácter científico los *Travaux* de Bélidor, fechado en el año 1937. Pongo de relieve que Bioy hace referencia al arquitecto militar francés, aunque nacido en Cataluña, Bernard Forest de Bélidor, famoso por su tratado *Architecture hydraulique ou l'Art de conduire, d'élever et de ménager les eaux pour les différents besoins de la vie*, 1796). También le sorprende ver grandes y extrañas maquinarias que luego descubrirá asociadas a la energía cinética de los vientos y mareas y que explicarán por qué estaba allí el referido tratado de Bélidor.

Nos dice que el inmenso comedor estaba adornado con estatuas de cuatro divinidades de tamaño muy superior a la figura humana. Reinan en la isla soledad y silencio, sólo interrumpidos por el viento o por el ruido que produce el movimiento de las mareas, mas, de pronto, sin que hubiera llegado ningún barco, ni transporte alguno, el fugitivo escucha un gran murmullo y advierte a un grupo de personas que baila, pasea y se baña en la piscina “como veraneantes de Marienbad”, según acotan Alberto Manguel y Gianni Guadalupi en su *Guía de lugares imaginarios*⁶. Escucha también la música que brotaba de un fonógrafo con tanta intensidad que se imponía por encima del ruido del viento y del mar. Se trataba de *Valencia* y de *Té para dos*⁷ que la máquina reiteraba de manera ininterrumpida y a cuyos sonos los extraños visitantes bailaban mas, de pronto, cuando bajaba la marea, desaparecían milagrosamente. El misterio se acrecentó una tarde en que, al contemplar a una

⁶ Trad. Ana María Becció, Madrid, Alianza, 1992, p.481.

⁷ Canción del musical de Broadway “No, no, Nanette...” de 1925.

joven de la que luego sabrá que se llamaba Faustine, advierte en el firmamento dos soles que se ponen junto a dos lunas que nacen, fenómeno o alucinación que más tarde se agravará cuando una tarde vea ingresar a la muchacha en una habitación y, al intentar él hacer lo mismo, no pueda ya que la puerta estará herméticamente cerrada.

En otra ocasión la tal Faustine, una gitana que habla francés con tonada sudamericana y que remite a la actriz Mary Louise Brooks⁸, dialoga con un hombre con barba quien, en la conversación, se revela como Morel. Su nombre remite a Moreau, el protagonista del inquietante relato de Wells *La isla del doctor Moreau*, novela por la que Bioy guardaba particular aprecio y de la que *La invención...* presenta muchos paralelismos⁹. Faustine y sus acompañantes son observados sin que éstos observen ya que se mueven como espectros. Como la escena se repite todos los días de manera idéntica el narrador, al verla, teme estar volviéndose loco. Se pregunta si la insolación, la falta de comida o el beber un agua inadecuada no puedan ser causa de esa presunta alucinación que deviene pesadilla.

Durante varios días, sin permitir que lo vieran, el naufrago contempló esa misma escena enamorándose de la joven a la que, más tarde, fue acercándosele, pero ésta lo ignora sin que él al principio supiera por qué. Imaginó si tal vez debido a una deficiente alimentación se hubiera “vuelto invisible” (1953: 80) o bien si no podría tratarse de seres de otro planeta, pero pronto desechó esas ideas para, en una mirada que entremezcla realidad y ficción, preguntarse “si la

⁸ Actriz estadounidense de la época del cine mudo, famosa por su actuación en *La caja de Pandora* y *The Dairy of a Lost Girl*. Adquirió notoriedad por su corte de cabello a la *garçon* en el film *Valentina* (1965).

⁹ En esta novela, de 1896, entre otros temas están el darwinismo, la ingeniería genética y la vivisección de animales. Edward Prendick naufraga. Un barco lo rescata, va en él un médico -Montgomery- que lo reanima y se dirigen a una isla solitaria llevando animales. Abandonan a Prendick pero los isleños lo recogen; allí está Moreau, un célebre anatomista londinense que se ocupa de ingeniería genética. Sus experimentos quieren eliminar la distinción entre animales y hombres y así surgen animales mitad personas. Prendick teme ser anatomizado. Moreau y Montgomery mueren y Prendick queda solo en la isla como único ser humano. Un barco lo rescata, vuelve a Londres, nadie le cree lo que cuenta que ha vivido y se aparta del mundo temiendo su regresión al animalismo. De esta novela ha habido varias transposiciones cinematográficas, la más famosa la actuada en 1996 con Marlon Brando y Val Kolmar. Destaco que Bioy fue un ferviente admirador de las novelas de este destacado escritor inglés, remito también a: *The invisible Man*, *The Time Machine* y, entre otros relatos, a *The War of the Worlds*.

Respecto del nombre Moreau -y su posible influjo en Bioy a la obra de redactar esta novela- no vendría a mal recordar a Frédéric Moreau, el protagonista de *L'Éducation sentimentale*. Sobre este relato Hélène Maurel-Indart refiere que en él se advierte el afán de los artistas por liberarse “de la demanda burguesa al negarse a reconocer cualquier otro amo que no sea su arte. Se trata de escapar a toda forma de subordinación” (*Sobre el plagio*, trad. L. Fóllica, Buenos Aires, FCE, 2014, p. 340).

situación que vivo no es la que creo vivir” (1953: 88). Son conjeturas que sólo hallarán respuesta casi al final del relato.

Nos cuenta que la isla había sido comprada por un científico de apellido Morel que escogió ese sitio solitario para un extraño experimento que consistía *no en crear vida, sino en hacer una réplica exacta de la vida*. Para llevarlo a cabo había ideado un método según el cual para inmortalizar los cuerpos era preciso descorporizarlos. En ese sentido Derrida, apoyado en la idea de los arquetipos platónicos, al señalar la intangibilidad tangible de un cuerpo, pone énfasis en que para eternizar la vida, el propósito de Morel exige espectralizarla, vale decir, convertir a sus invitados en espectros en “alguien que me mira sin reciprocidad posible”¹⁰. Como el propósito del inventor es reconstruir íntegramente a un ser humano mediante una máquina -lo que para Bioy no es posible- entonces el escritor recurre al terreno de la ficción presentándolo en la novela ya que la literatura no entiende de límites entre realidad y fantasía

El tal Morel había construido una máquina capaz de reproducir objetos, plantas, personas a manera de los futuros hologramas, vale decir, imágenes en tres dimensiones con lo que creaba un doble de la realidad fiel al original, recreando incluso hasta los olores. De ese modo este experimentador pudo conservar para la eternidad una copia de personas que, cuando sube la marea y son observadas por el naufrago, se comportan durante una semana como si realmente estuvieran vivas. Esta “filmación” queda grabada *in aeternum* ya que cada vez que vuelve a proyectarse, revive en forma idéntica ese tiempo preciso en que los diez veraneantes disfrutaron de una estadía placentera. De ese modo Morel podrá, al reproducir la realidad capturando incluso las almas de sus invitados, revivir esa semana para siempre junto a Faustine, la mujer que ama. Otro filón de análisis interesante de considerar es la tensión entre naturaleza y técnica, la primera representada por una isla deshabitada y la segunda por seres imaginarios que remiten a la monstruosidad de una creación nacida como consecuencia de muertes, absolutamente imprescindibles para que aquélla tenga lugar. La vida que les brinda Morel es producto de una filmación de seres vivos mediante rayos que provocan una enfermedad que necesariamente lleva a los filmados a la muerte, lo que explica la extraña epidemia que los afectaba. Tal lo que intuye el narrador por lo que, para corroborar su presunción, decide someter a radiación a unos insectos y una planta que halla en la isla, tras lo cual

¹⁰ Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Bs.As., Eudeba, 1998.

observa que éstos, a poco de ser filmados, se descomponen materialmente. En esa operación, por imprudencia, coloca su mano izquierda ante el receptor y advierte que, por influjo de los rayos, su mano comienza a arderle al principio débilmente para luego ir desmaterializándose. Lo consuela pensar que, si muere, puede darse el caso de que habite el universo imaginal junto a Faustine. Así, pues, solo y enamorado de la joven, decide someterse también él, a ser devorado por la máquina, para vivir en la eternidad de esa grabación junto a la mujer-imagen de la que se ha enamorado. “De ese modo, el protagonista de *La invención de Morel* se graba a sí mismo y se integra a la proyección del museo”, entendido como morada de la ficción¹¹ y así poder alcanzar una suerte de inmortalidad - muerte por amor- pero que, el novelista, entiende como prisión.

En el diario consigna de qué modo su alma se va transfiriendo a la grabación mientras va muriendo y concluye su historia pidiendo que si acaso alguien logra inventar “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” (1953: 135).

¿Cómo se produce el descubrimiento por parte de Morel de la extraña aventura en la que, finalmente, por propia decisión decide embarcarse?

Como he señalado, primero piensa si no estaría en la condición de invisible, como, por ejemplo, en la literatura la acuñó Cervantes en *El licenciado vidriera*; luego imagina si acaso no podrían ser seres procedentes de otra galaxia, luego en la idea de un sueño... El *thaûma*, el asombro, el punto de inflexión que verdaderamente lo sume en la perplejidad, es cuando ve duplicado un libro sobre una repisa: “al pasar por el hall vi un fantasma del tratado de Bélidor que me había llevado quince días antes; estaba en la misma repisa de mármol verde, en el mismo lugar de la repisa de mármol verde. Palpé el bolsillo; saqué el libro; los comparé: *no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar; con la tinta celeste corrida...*” (1953: 94). Explica que no alcanzó a tocar el libro pues, cuando fue a hacerlo, oyó pasos y se escondió frente al temor de ser descubierto. Advierte así una realidad duplicada de la que, en un primer momento, no sabe distinguir cuál es la verdadera y cuál la virtual. Escondido espía cómo Morel da órdenes y cómo, tras convocar a los visitantes a una reunión, sacó unas hojas de papel de seda amarillo escritas a máquina y, al leerlas,

¹¹ Sarti, Graciela C., *Autómata: el mito de la vida artificial en la literatura y el cine*, Bs. As., Fac. de Filosofía y Letras, 2012, p. 307.

les reveló en qué había consistido su labor. Procede a una lectura y no a un mero relato oral para no desvirtuar los hechos: los ha fotografiado sin autorización aunque no en una fotografía corriente, sino resultado de su último invento. Así, pues, -dice Morel- “viviremos en esa fotografía siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han sido grabados” (1953: 88) “Viviremos para la eternidad (...) Les he dado una eternidad agradable” (1953: 101). El proyecto ha consistido en conferir “perpetua realidad” a su fantasía sentimental.

Les explica que merced a la radiofonía podemos reunirnos en una conversación a distancia, mediante la fotografía o el cinematógrafo podemos hacerlo en cuanto a la vista (no olvidemos que el cine originariamente estuvo concebido como “une machine à refaire la vie”). Estas técnicas permiten traer al presente ausencias temporales y espaciales. Les comenta que las estudió “científicamente” y que de ese modo logró reproducir sensaciones olfativas, térmicas y táctiles. Si se abre cada uno de los canales el aparato reproducirá ya sonidos, ya olores, ya imágenes... pero si se abren todos a la vez, aparecen todos los visitantes reproducidos de manera idéntica. “No deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura perfectamente sincronizados” (105). La otra parte del experimento proyecta. Pasan así a ser así imágenes vivientes, una suerte de hologramas incluso con conciencia; más aún, entiende que ensambladas todas las partes, estarán también sus almas.

El científico pone énfasis en que no crea vida sino *reproducciones vivas*, sin embargo, para lograrlas, necesita vida, omitiendo referirles que para pasar a ser imágenes vivientes, primero deben morir. Mas, Stoever, uno de los asistentes, al oírle referir que con su invento antes había experimentado con empleados de la casa Schwachter, trae a cuento que esos empleados iban muriendo uno a uno de manera misteriosa, según lo manifiesta de modo irritado. Morel, entre asustado por ese descubrimiento y molesto porque lo ha revelado en público, se marcha al darse cuenta de que Stoever ha captado la verdad: ellos van a morir ya que el haz lumínico que los ha grabado para proyectarlos tiene efectos letales.

Reitero lo que planteé al comienzo de este trabajo: para Pichon Rivière “*La invención de Morel* es una metáfora del cine. La máquina que inventa Morel registra a una persona en el momento en que es *filmada*. No pretende otra eternidad más que ésta. Morel registra una semana de vida en la isla: él,

Faustine y sus amigos vivirán, para siempre, esa semana. Repetición, réplica de un original. Metáfora, también, del eterno retorno imaginado por Nietzsche¹².

El estudioso Eugen Fink, analizando el pensamiento del filósofo alemán, sostiene: “Esta repetición de lo mismo presupone la diversidad real, la diferencia de los momentos temporales. Uno es el primero, el original por así decirlo; los otros son precisamente esas repeticiones. Para nuestro modo de concebir ordinariamente ‘la repetición’, damos por supuesto que el tiempo es rectilíneo: distinguimos lo anterior y lo posterior. Mas la idea de una repetibilidad eterna elimina precisamente lo anterior y lo posterior: no existe ya ninguna diferencia entre los tres horizontes del tiempo”, es decir, en la eterna ciclicidad no hay un antes ni un después.

“Para Morel -sostiene Pichon Rivière- las futuras imágenes de él y sus amigos son una representación, un pequeño teatro en la vasta eternidad. Faustine desconoce el plan de esa invención y vive esa semana como una semana más. Es frívola. Es (será) un fantasma humano, despreocupado de la eternidad. El azar, las persecuciones, llevarán al fugitivo al aterrador laboratorio. Los habitantes de la isla, sin saberlo, representarán para él esa pequeña vida, hecha de previsibles hábitos, costumbres, manías. Él querrá ser parte de ese mundo y para ser parte de él, literalmente *representará*. Eternamente sabrá que está representado, que su minuciosa mímica es sólo un anhelo. El anhelo de encontrarse con Faustine, con la conciencia de Faustine¹³. Bioy articula así una trama compleja que se resuelve por vía de la fantasía, pero sin necesidad de recurrir a lo sobrenatural y de ese modo, mediante ese recurso a lo fantástico, la isla se convierte en un panóptico sin que nadie lo controle o dirija, salvo el caprichoso subir y bajar de las mareas.

“El tema de Adolfo Bioy Casares -dice Octavio Paz en *Corriente alterna*- no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada, la más total y lúcida, no sólo de la irrealidad del mundo, sino también de la nuestra: corremos tras de sombras, pero nosotros también somos sombras” (cit. por Pichon, p. 72). A esta altura de la interpretación no puedo dejar de señalar lo que dice Píndaro en la famosa *Pítica* VIII: “¿Qué es el hombre? ¿Qué no es? El hombre no es más que el sueño de una sombra”.

¹² *Op. cit.*, pág. 72.

¹³ *Op. cit.*, pág. 72.

En éste, como en otros relatos, se advierte la preocupación de Bioy por los grandes problemas capitales: la vida, la muerte, la creación sobre los que reflexiona atento tanto a las fantasías delineadas por Wells, cuanto a teorías de la física entonces en boga. Cito, en particular, el famoso “gato de Schrödinger” o “paradoja de Schrödinger” *oxýmoron* con el que este destacado físico formuló la posible existencia de universos paralelos. Se trata de un tema de la mecánica cuántica que ha tenido muchas interpretaciones. Su hipótesis es que si encerramos un gato en un recipiente cerrado, junto a un matraz con gas venenoso y una fuente radioactiva que puede activarlo o no, tenemos dos posibles respuestas al abrir el recipiente: 50% que el gato esté vivo, o 50% que esté muerto: eso dependerá de en qué tiempo nos situemos.

Para la Escuela de Copenhague eso responde a los *many Worlds* ‘muchos mundos’ o, en este caso específico, a dos universos paralelos. El gato está vivo y muerto a la vez en distintas ramas del universo. *Ambas son reales pero incapaces de interactuar entre sí debido a la decoherencia cuántica*, cuestión capital replanteada en 1957 por el físico Hugh Everett. Esta paradoja generó controversia tanto a nivel físico, cuanto filosófico por lo que Erwin Schrödinger, que había formulado esa teoría ejemplificada en la hipótesis del gato, llegó a decir que “cada vez que oigo hablar del gato, meto la mano en el bolsillo y saco mi pistola”.

Pese a tratarse de problemas capitales, destaco que Bioy no los plantea como una angustia existencial ante cuestiones insondables, sino con cierta cuota de humor, como si se tratara de cosas que a él, pese a su condición humana, no le incumbieran. Así, por ejemplo, se pregunta ¿dónde yacemos hasta que un dios nos manda nacer? Con lo que remite a la idea de un titiritero cósmico que urde la trama de la existencia y, dentro de ésta, nuestras vidas. Pero ahora el titiritero es Morel o, en la ficción, Bioy quien se arroga el derecho de dar vida. En este estado de la cuestión conviene tener presente la pregunta que se formula Borges en la última estrofa del soneto “Ajedrez II”, incluido en *El hacedor* (1960):

“Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonías?”

El fugitivo toma los papeles que dejó Morel y continúa leyéndolos. Dice que eligió la isla por tres razones: 1. las mareas; 2. los arrecifes, 3. la luminosidad.

Las mareas dan un servicio constante de fuerza motriz que activará eternamente la máquina proyectora; los arrecifes son murallas contra los invasores y en cuanto a la luminosidad, ésta permite captar mejor las imágenes. “Cuando supe las virtudes de la isla -dice Morel- la compré y edificué el museo, la iglesia y la pileta”. El nombre museo obedece a que en él pensaba conservar para la eternidad álbumes o archivos de esas imágenes.

La isla será un paraíso privado donde “estaremos eternamente repitiendo los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos porque así nos tomaron los aparatos” y así nos mantendremos por siempre.

Bioy y su inquietud por problemas de mundos paralelos

El problema del doble, de la clonación, de los mundos paralelos aparece no sólo en *La invención...* sino también en otros relatos de Bioy, cito, entre ellos, una interesante narración breve, de casi trece páginas, titulada “Máscaras venecianas”. En ella recurre al artificio de la clonación como manera de recuperar el amor perdido, aun cuando finalmente no logra ese cometido. Desde el punto de vista de la clasificación de este relato como género literario, si atendemos al recurso de la clonación que sugiere Bioy, medio siglo más tarde confirmado en el campo de la investigación científica con el caso pionero de la oveja Dolly, podemos argumentar que habría aquí un ejemplo de lo que se llama “literatura de anticipación”.

En “Máscaras venecianas” el protagonista sospecha que su amada Daniela no es ella misma y, en efecto, lo comprueba a través de detalles menores de la vida doméstica cuando aquélla se ha casado con su amigo Massey. Se trata de un “clon”, de una réplica que Daniela ha hecho de sí misma para no dejar solo a su marido cuando decide marcharse. Bioy pretende dar *visus* de científicidad a este relato aduciendo que la tal Daniela estudiaba en Francia con Jean Rostand y con su ayudante Leclerc. Estos científicos trabajaban en un proyecto que hoy llamaríamos de clonación y que la joven resumía con los nombres “hijos carbónicos o clones o dobles”, nacidos a partir de la

reproducción de una célula. “Bastaba una para la pesadilla que Massey me comunicaba” dice el protagonista narrador¹⁴.

El tema de las imágenes, del doble, de que dos almas puedan habitar en un mismo cuerpo, hipótesis que desveló a los cabalistas, pero que san Agustín enaltece cuando lo refiere a la mujer que lleva un hijo en sus entrañas, son cuestiones que inquietaron a Borges y por las que Bioy, sin desvelarse, sintió curiosidad. Se añade a ellas el tópico de la dislocación temporal como forma virtual de discronía y el de mundos paralelos como una posibilidad de utopía. En el mismo tiempo Borges compone el notable relato “El jardín de los senderos que se bifurcan”, que publicaría un año después de *La invención...*, es decir, en 1941, en el que aparecen tiempos que se acercan, se bifurcan, en ocasiones se cortan, pero que, en definitiva, se ignoran. Vemos aquí la misma trama emprendida por Bioy en la novela que nos ocupa, con todo destaque que Borges va más lejos cuando plantea el problema de la manipulación de la memoria y la identidad, poniendo sobre la escena la cuestión de la realidad o falsedad de las imágenes, cuestión que, en la literatura occidental, presenta larga data. Uno de los primeros en analizarlo es Platón cuando en el *Sympósion* se refiere a la *katábasis* o descenso al mundo de los muertos emprendido por Orfeo para rescatar a su amada Eurídice, propósito que se frustra ya que el protagonista, al no respetar la prohibición impuesta por las deidades, la pierde para siempre. Sobre esa cuestión el filósofo arguye que los dioses sabían de antemano que no le restituirían a Eurídice, sino que sólo le mostrarían un *éidolon*, un *phásma* de la joven ya que Orfeo no les parecía digno de merecerla: el vate tracio no había tenido valor de entregarse él mismo cuando la muerte fue a buscar a su amada tal como, por ejemplo, había hecho Alceste para salvar a su esposo. Más aún, dice el filósofo con su consabido desdén hacia las artes, tampoco iban a entregársela ya que Orfeo era un citaredo.

Ha habido en Platón y, tras sus huellas, en los gnósticos muchas consideraciones sobre el valor ontológico de la imagen. La cuestión alcanza mayor relieve en el poeta latino Lucrecio. En su magno poema *-De rerum Natura-* en el libro IV, al hablar sobre los productos de la fantasía, reflexiona sobre las imágenes, los sueños, los ensueños y las visiones hasta delinear la teoría de los simulacros:

¹⁴ Remito a “Máscaras venecianas”, en A. Bioy Casares, *La invención y la trama. Una antología, op. cit.*, pág. 451).

“En todas direcciones vaga una multitud de simulacros de toda especie, sutiles, que al encontrarse en el aire se unen fácilmente (...) Vemos así centauros, miembros de Escilas, caninos rostros de Cerberos y las imágenes de gente que ha afrontado ya la muerte y cuyos huesos abraza la tierra; pues simulacros de toda clase son llevados de un lado a otro, unos nacidos espontáneamente en la atmósfera misma, otros desprendidos de los diversos objetos, otros compuestos por la unión de estas mismas figuras” (v. 824 s.).

Más tarde, para los iconoclastas, la imagen estaría vista como una perversión de la realidad por lo que, para no alterar el orden de la creación, es preciso destruirlas. Como se sabe esa cuestión generó una larga controversia religiosa entre iconódulos e iconoclastas que aún hoy perdura. También Shakespeare, en *Sueño de una noche de verano* y en *La tempestad*, juega con los límites imprecisos entre realidad y el mundo de las imágenes.

El background del pensamiento de Bioy

El novelista austríaco Gustav Meyrink, nacido en Viena aunque hijo dilecto de la Praga mística y sombría, en su célebre novela *El Golem*, Athanasius Pernath, el protagonista, entre sueños y vigilia tiene la sensación de ser otro que no es él mismo al extremo de que, al contemplarse en el espejo, no se reconoce.

Sobre esa tensión entre sueño y realidad, G. Sarti en su estudio sobre el *Autómata* apunta: “Sueños que son uno y el mismo y que tienen que ver, en primer lugar, con una identidad confusa: la del soñador que se ve metido en la personalidad de otro, con quien ha confundido sombreros, pero que en definitiva es un sí-mismo, se trata del tema del doble, desarrollado como en un juego de cajas chinas a lo largo de todo el relato”¹⁵ (a partir del tema de la confusión de identidades, uno puede establecer lazos que religan el motivo de los sombreros en la obra de Meyrink y en una de las famosas telas de Magritte).

El citado Meyrink en “Praga”, uno de los capítulos de su novela, recrea la atmósfera alquímica y claustrofóbica de esa ciudad impar cuyos habitantes viven como espectros. Éste es el ámbito donde aparecerá el Golem, hecho de arcilla y barro por obra del cabalista, mago y astrónomo Rabbi Löw quien le insufló vida mediante una palabra mágica para que protegiera a su comunidad. Se trata de

¹⁵ *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y en el cine*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2012, pág. 128.

una leyenda con base bíblica ya que el Génesis refiere que Yaveh dio vida a una figura moldeada en barro por medio de palabras mágico-religiosas. Esta creación e ideación por la palabra nos lleva a pensar en la idea platónica de que “el nombre es el arquetipo de la cosa” según plantea en el *Crátilo*. Sobre esa cuestión sugiero tener en cuenta la intención de la famosa revista lingüística *Wörter und Sache* cuyo propósito es relacionar el objeto con la palabra que lo designa.

Al considerar el problema de la vida artificial frente a la natural, la citada novela pone en escena el entrecruzamiento de diferentes planos y realidades. Así, pues, en el caso de la artificiosidad del Golem, si bien ésta simboliza la creación de un ser a imagen del hombre, creatura divina, este alquimista no consigue hacer sino un monstruo esclavo de sus pasiones y por tanto, carente de libertad. Esta idea, con base también en Goethe, dio fundamento a Walt Disney para “El aprendiz de hechicero”, uno de los siete cortometrajes que componen el notable film *Fantasy* (1983). Nuevamente la disyuntiva entre libertad y libre albedrío y el tópico del titiritero cósmico al que ya he aludido. Borges al referirse a esta creación en una composición celeberrima lo mira de modo escéptico y distante. De igual modo en “Una vindicación de la cábala”, incluida en *Discusión* (1932), se ocupa del tema de la creación ajustada a viejas tradiciones judías (lo considera también en su *Manual de zoología fantástica*).

En un fragmento de la obra de Meyrink, destacado por Sarti en el citado estudio sobre el *Autómata*,¹⁶ se lee: “Solo estaba pensando en lo extraño que es ver cómo el viento mueve cosas sin vida, como hace un momento hacía volar los abrigos (...) Parece tan milagroso ver cómo de repente comienzan a agitarse las cosas que siempre han permanecido muertas, inmóviles (...) ¿Qué pasaría si, a fin de cuentas, las cosas sin vida fueran semejantes a esos trozos de papel? – No es posible que haya un ‘viento’ incomprensible e invisible que nos llevara de un lado a otro y determinara nuestras acciones, mientras que nosotros, en nuestra simpleza, creemos vivir bajo nuestra propia y libre voluntad”. Con lo que retoma el viejo tópico de la tensión entre determinismo y libre albedrío.

Borges traslada esta ideación cuando imagina que podemos ser llevados *no por un viento, sino por el sueño de otro* y extrema esta hipótesis más aún cuando expresa la idea del Golem -i.e. del otro-no creado, sino *pensado* por el rabí, es decir, que le confiere vida mediante el solo pensamiento. El acercamiento de Borges al ámbito de lo cabalístico tiene que ver con “la búsqueda de un sentido

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 133.

divino inherente al mundo y a esa Torá en que nada es por azar” (Sarti, p. 145), lo que coincide con la idea del matemático y filósofo británico Bertrand Russell cuando expresa que “Dios no juega a los dados”. Sobre esa cuestión deseo subrayar que lo que en Borges, pese a su declarado agnosticismo, es una búsqueda de sentido, en Bioy parece planteado como un mero juego entre la realidad y la ficción. Algo así como ¿qué pasaría si...?

La novela de Meirynek, de amplia popularidad, instauro y proclama el tema del doble en la cultura occidental afianzado luego en las obras de Ernst Hoffmann y de Heinrich von Kleist. Esta difusión tiene su deuda con el arte cinematográfico que recurrió con frecuencia a esta temática. Sobre el tema de la ideación de creaturas fantásticas G. Sarti, al distinguir androides maquínicos de androides miméticos, remite al tema del imaginario fantástico.

Sobre cómo revelar los mecanismos que hacen posible esa realidad ficcional paralela pongo énfasis en que Bioy explica, muy detenidamente, la maquinaria que, impulsada por el agua acarreada por las mareas, pone en funcionamiento un dispositivo que reproduce las imágenes congeladas de esas figuras que, indefinidamente, viven una semana placentera en la isla. No son realidades las que ve, sino meras proyecciones de la máquina. Bioy asume, en este caso, el tópico renacentista del *homo faber*, con la idea de “mejorar la naturaleza”, con proyecciones en el hombre fáustico de Goethe.

Destaco que el gusto por las máquinas, en este caso el reproductor de imágenes, fue una inquietud de vanguardistas, Man Ray, Duchamp y Dadá, por ejemplo, tuvieron predilección por ellas.

Otro antecedente importante del que Bioy echa mano es el caso del citado Hoffmann cuyos cuentos fantásticos -a través de Holmberg- influyeron en el Lugones de *Las fuerzas extrañas*, en Quiroga y, por éstos, en Borges. De la vasta producción de Hoffmann deseo centrarme en dos relatos: *Los autómatas* (1814) y *El hombre de arena* (1817). Según R. Modern, para este narrador el autómata constituye “la expresión demoníaca del espíritu prometeico del hombre” ya que al reemplazar la naturaleza por el arte opone ambas realidades en lugar de armonizarlas. De ese modo, al romper el equilibrio natural de la *phýsis* se convierte en un elemento discordante de la creación. Es “una trampa erigida por un ilusionista satánico”, sostiene el estudioso en *Autores alemanes de los siglos XVIII, XIX y XX*¹⁷ (Bs. As., Fraterna, 1986, p. 75).

¹⁷ Buenos Aires, Ed. Fraterna, 1986, pág. 75.

Los relatos de Philip K. Dick, en particular *La penúltima verdad* (1965), muestran también la ambigüedad entre lo que es y lo que aparenta ser. Sobre estos relatos Pablo Capanna expresa que “desde el momento en que llevan a confundir la cosa real con su copia, y al hecho real con la ficción, las falsificaciones funcionan como señales de irrealidad, insidiosamente metidas en el mundo cotidiano”¹⁸.

El relato “El teatro de títeres” que, en 1810, escribió el dramaturgo alemán Heinrich von Kleist, cuenta que en un parque un bailarín que diariamente asiste a la representación de un teatro de marionetas se plantea el tema de la superioridad del títere frente a la condición humana ya que aquél posee la inmortalidad que le proporciona el arte, en tanto que el hombre es mortal por necesidad, con lo que anticipa la temática que Pirandello plantea en *Sei Personaggi in cerca d'autore*, pieza de 1921.

El problema de la identidad, de los mundos paralelos o de diferentes tiempos alcanza su cenit con los escritores británicos Carroll, Huxley y Wells muy frecuentados por Bioy al extremo, por ejemplo, de que a éste último dedica una de sus obras.

Lewis Carroll, por ejemplo, en *Alice's Adventures in Wonderland* y luego en *Through a Looking-Glass and What Alice Found There* desrealiza la realidad tangible dando cuenta de realidades paralelas tanto en el espacio, cuanto en el tiempo. Ese juego donde realidad y fantasía se confunden impresionó sobremanera al citado Borges y, a través de éste, despertó también interés en Bioy.

Otras referencias que cuentan a la hora de considerar *La invención de Morel* son *El proceso* en el que Kafka crea una atmósfera claustrofóbica, las ideas del economista británico Thomas Robert Malthus referidas al control de la natalidad, a las que Bioy en una suerte de intertextualidad alude en el relato (cf. pág. 118) y, ciertamente, las de Borges.

Convendría señalar también una atmósfera de época que se advierte en el gusto por lo artificial, por ejemplo, en el caso de las lenguas. En Buenos Aires Xul Solar idea la panlingua y el neocriollo, como sucedáneos locales del esperanto, inventado en 1887, y el gusto por los simulacros. Se habla de la telegogeografía que implica una desterritorialización con la lógica desaparición de fronteras y también un tipo de fotografía que, según cómo incidan los rayos de luz, se presenta en forma

¹⁸ Philip Dick, *Idios Cosmos*, Bs.As., Almagesto, 1996

tridimensional, renunciando los hologramas que aparecerán en 1947 con el físico húngaro Dennis Galbor, técnica perfeccionada más tarde por el rayo láser.

En el caso de influencias que Bioy pudo haber recogido de la literatura argentina, el primer caso que podemos evocar es el de Eduardo L. Holmberg¹⁹ con sus autómatas, así por ejemplo del cuento “Horacio Kalibang”. En sus creaciones el autómata aparece como un recurso para conservar un doble del amor perdido reiterando el tópico clásico de un Pígalión redivivo. Insoslayables también algunos relatos alucinados de Horacio Quiroga, en especial “El hombre artificial” en el que recurre a la fantasía científica de crear vida que, en efecto, tres audaces logran producir. Pero como esta criatura artificial carece de conciencia, la conectan a través de un artilugio eléctrico a un mendigo que le transmite la suya. El experimento tiene un final trágico y el inventor termina quitándose la vida. Se trata del tema de deshumanizar a un hombre para humanizar el artefacto, relato que Quiroga publicó por entregas en *Caras y caretas*.

En otras narraciones recurre a la técnica para que ésta pueda conducir al inventor al ser amado. Pese a estas notas que en Bioy son huellas evidentes, cabe referir, sin embargo, que el propio Bioy -según declara- no miró con buenos ojos la narrativa quiroguiana.

La inmoliación del naufrago frente a la máquina descrita por Bioy no trata, como en otros relatos, de corporeizar a la mujer amada, sino perder materialidad, desintegrarse en la imagen fijada por la máquina, convertirse en imagen para así poder ingresar en el mundo espectral de su amada Faustine. ¡Ojalá el naufrago haya alcanzado ese deseo!

¹⁹ Sobre Holmberg remito a las páginas que a este autor le dedica Horacio Reggini.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metábasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Esta obra está publicada bajo una Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 2.5 Italia de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>.