



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO.

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**FUGA FIJA: VIOLENCIAS Y TRAVESTISMO  
EN LA INVENCION DE MOREL DE ADOLFO  
BIOY CASARES.**

INFORME ACADÉMICO POR ARTICULO  
ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS

PRESENTA

PATRICK MAURER ESCOBAR

ASESOR:

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA



2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El ensayo “Fuga fija: violencias y travestismo en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares” obtuvo el segundo lugar en la quinta edición (2011) del Concurso de Ensayo Latinoamericano que celebra anualmente el Colegio de Estudios Latinoamericanos, de la Facultad de Filosofía y Letras, de La Universidad Nacional Autónoma de México.

Agradecimientos:

A Carolina, mi madre; a Jean-Louis, mi padre; y a Daniel, mi hermano; por todo su apoyo.

A Natalí, por su cariño y su complicidad.

Al Dr. Sergio Ugalde Quintana, por su asesoría.

A mis sinodales: la Mtra. Valquiria WeyFagnani, la Dra. Patricia Pensado Leglise, el Dr. Gerardo de la Fuente Lora y el Dr. Carlos Ham Juárez; por su tiempo y sus valiosos comentarios.

A mis compañeros de cursos y seminarios, por su interlocución y por el intercambio diario de ideas y conocimientos.

## Índice.

- Introducción. ....p. 5.
- I Un mundo de dolor: El Estado, la naturaleza y el ser. .... p. 7.
- II Travestismo y reescritura como auto-ficción. .... p. 16.
- III Espejismos y grafías: la mimesis como simulación. .... p. 25.
- IV ¿Ficción triunfante o triunfo ficticio? ..... p. 31.
- Bibliografía de obras citadas. .... p. 34.

## Introducción.

En *De violencia a violencia* (2006), Bolívar Echeverría pone en crisis la connotación peyorativa del concepto “violencia”, contrastándola con una idea más matizada que destaca heterogéneas manifestaciones de esta, a las que se les conceden valores diferentes. Del análisis de los distintos tipos y niveles de manifestación de lo violento, así como de los diversos actores y experiencias que distingue, el autor postula la violencia como parte constitutiva de la condición humana y como elemento primario de toda emancipación, por lo que, sin hacer su apología, tampoco la condena íntegramente.

En *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, el relato autobiográfico ficticio de un fugitivo no menos fabuloso da cuenta igualmente de un universo en el que la violencia, necesaria e indisoluble de la existencia misma, es padecida en infinitas formas por el ser humano. Nunca nombrada por su nombre, pero casi protagónica, la violencia puebla la novela. No se trata de una violencia gráfica como la que se ve en el cine contemporáneo. Sin que la novela sea un tratado sobre la violencia, o una película de katanas, la experiencia particular que nos narra el protagonista es una alegoría de la condición humana, donde la violencia subyace como parte indistinta del tejido.

Como en *De violencia a violencia*, en *La invención de Morel* nos vemos confrontados a la vasta gama de formas en que el ser humano experimenta (pasiva o activamente) una existencia esencialmente violenta y contingente. En ambos casos, no ya como cuerpo maligno extirpable, sino como condición de posibilidad de la existencia humana, la violencia se despliega ineludible entre los polos del erotismo y de la muerte. En la naturaleza, como en el seno de la sociedad civil, en el cuerpo como en la mente, la violencia es.

El presente ensayo busca elucidar algunas de las formas más relevantes en las que aparece la violencia en *La invención de Morel* de Bioy Casares. Y simultáneamente quiere

destacar en qué sentido se postula, en dicha novela, a la ficción cómo una bifurcación de la realidad: una vía de fuga donde el sujeto se evade. Esto a fin de mostrar como la ficción posee elementos suficientes para pensar la realidad y bosquejar una idea sobre la condición humana, así como para pensarse a sí misma y a su papel dentro del devenir humano.

Dicho esto, intentaré establecer un diálogo entre el pensamiento de Bolívar Echeverría y los postulados de la novela de Bioy Casares, mostrando cómo ambos textos comparten una idea compleja del papel de la violencia en la vida humana, que los acerca a su vez al pensamiento de Sigmund Freud y de Macedonio Fernández. Una vez esclarecida la cercanía de dichas concepciones sobre la condición humana, atenderé específicamente el análisis de la función que Bioy Casares le atribuye a la ficción dentro del devenir humano, ante un pronóstico que no promete sino violencia para el hombre.

Para cumplir con esa meta analizaré primero el proceso de autoficción a que se somete el protagonista, buscando esclarecer cómo opera esa metamorfosis de sí mismo, en qué medida puede hablarse de un travestismo y cuáles serían sus alcances. Para ello retomaré el análisis sobre el travestismo y la simulación que hace Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo* y *La simulación* (entre otros textos), por medio del cual destaca la textualidad del cuerpo y postula su atavío como uno de los niveles discursivos más determinantes en la configuración de la identidad.

Acto seguido, buscaré explicitar la opinión desencantada que sobre la reproducción técnica de la realidad/o las representaciones expresa Bioy Casares en su novela, procurando mostrar en qué punto se trata de una constante en la obra del autor y haciendo énfasis en la cercanía que guarda con el pensamiento de su íntimo amigo J.L. Borges. Pues como veremos, tanto para Bioy como para Borges, las representaciones son símbolos y artificios y no deparan más que una evasión parcial del mundo violento en que nos hallamos presos.

## I Un mundo de dolor: El Estado, la naturaleza y el ser.

“El mundo es de inspiración tantálica: despliegue de un inmenso hacerse desear que se llama Cosmos, o mejor: la Tentación. Todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado. Yo también pensé: tienta y niega.”<sup>1</sup> Macedonio Fernández

“[...] no nos asombre que el ser humano ya se estime feliz por el mero hecho de haber escapado a la desgracia, de haber sobrevivido al sufrimiento; que, en general, la finalidad de evitar el sufrimiento relegue a segundo plano la de lograr el placer.”<sup>2</sup> Sigmund Freud

En una nota a pie de página de su ensayo *De violencia a violencia*, Bolívar Echeverría apunta: “El término con el que los griegos llamaban a la violencia, *bia*, significaba sacar algo del lugar que le es propio, romper un *continuum*.”<sup>3</sup> Al apelar al concepto latino *bia*, el autor rescata una acepción arcaica de la violencia que incomoda por su abstracción y porque abarca así numerosas formas de escisión, desviación o transgresión, que no suelen pensarse como violentas y que suelen valorarse como positivas. Se trata empero de un apunte acertado, tomando en cuenta que se inserta en un ensayo que plantea el problema de la moralidad de las violencias y que pone en crisis el valor negativo que estigmatiza a lo violento en los discursos oficiales, en los medios de comunicación y en los imaginarios colectivos.

Para Bolívar, definida como ruptura de un *continuum*, la violencia puede ser dialéctica o destructiva y por ende tan positiva como negativa. Siempre que conduce a un estado mejor que aquel que se ve sustituido o superado, es considerada como progreso. Cuando no conduce sino a la destrucción, la violencia se condena.

---

<sup>1</sup>Fernández Macedonio, *Tantalia*, en *Relato, cuentos, poemas y misceláneas* (p.35), Obras completas vol. 7, Corregidor, Buenos Aires, 2004.

<sup>2</sup> Freud Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, España, 2009. Traducción de Ramón Rey Ardid.

<sup>3</sup> Bolívar Echeverría, “De violencia a violencia”, *Vuelta de Siglo*, ed. ERA, México, 2006. (p.65).



En el afán de concretar esa distinción, a lo largo de su texto, Bolívar Echeverría destaca distintos niveles de la existencia en que el hombre experimenta la violencia. Como es de esperarse el autor apela a la relación del hombre con la historia, con la naturaleza, con otros hombres, consigo mismo y con la realidad en toda su amplitud, como experiencias irrevocablemente violentas, donde el hombre sufre, ejerce y atestigua la violencia en forma física y metafísica. A final de cuentas, el diagnóstico que el autor arroja no deja mucha cabida para la paz y no promete más que violencia en el devenir humano.

Algo similar sucede en la novela en que Bioy Casares plasma un infiernoinsular cuyo único testigo es un fugitivo náufrago que, enfrentado a las inclemencias de la naturaleza y a una situación extraordinaria y fantasmagórica, conserva la lucidez para apuntar: “La vegetación de la isla es abundante. Plantas, pastos, flores de primavera, de verano, de otoño, de invierno, van siguiéndose con urgencia, con más urgencia en nacer que en morir, invadiendo unos el tiempo y la tierra de los otros, acumulándose inconteniblemente”<sup>4</sup>. Descripción que evoca curiosamente el universo violento de Schopenhauer y anuncia una trama en la que la violencia es protagonista, y la muerte un fin ineludible.

En efecto, en la *Invención de Morel*, la violencia es padecida, atestiguada y finalmente ejercida por el protagonista, antítesis de Crusoe<sup>5</sup>, para quien “La escasez absoluta es una

---

<sup>4</sup>Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.98), Cátedra, 2003, España. Nótese cuan cercana es la descripción de la naturaleza que hace Bioy a la que hace Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*: “Sin embargo, para un ser que piensa es una posición penosa verse colocado en una de esas innumerables esferas suspendidas en el espacio sin límites, sin saber de dónde ni a dónde, y ser sólo una criatura entre la multitud innúmera de criaturas semejantes que se oprimen, se agitan y se atormentan unas a otras; que nacen y mueren rápidamente en un tiempo sin principio ni fin. Todo ello sin que haya nada permanente, a no ser la materia y el retorno de las mismas formas orgánicas, distintas unas de otras, por medio de ciertas vías y canales establecidos de una vez para siempre.” Schopenhauer A., *El mundo como voluntad y representación* II, cap. I, citado en Stepanenko Pedro, *Schopenhauer en sus páginas* (p.41), FCE, México, traducción de Ovejero y Mauri revisada por Stepanenko.

<sup>5</sup> Véase “el sitio es capaz de matar al isleño más hábil; acabo de llegar; estoy sin herramientas.” “Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p. 96) (p.97-98), Cátedra, 2003, España.

condición que vuelve a la existencia humana cosa de milagro, afirmación desesperada, siempre en peligro, en medio de una amenaza de destrucción omnipresente.”<sup>6</sup>.

La violencia padecida por el perseguido no es sólo la de la intemperie: “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*. Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos; demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos.”<sup>7</sup>

Como se ve, el tópico de la violenta confrontación que opone al hombre y a la naturaleza, entorno al cual se han forjado muy distintas tradiciones, late en la alusión a la amenazadora voracidad del océano –el símbolo más incontestable de la omnipotencia de la naturaleza-, y en el *Elogio a Malthus*. Mientras la primera explicita la fuerza de la naturaleza, el segundo exalta sus límites. De igual manera, la primera asume la fragilidad del ser humano, mientras el segundo destaca su fuerza.

Al margen de esas violencias, en ese pasaje está igualmente presente otra forma de violencia, precisamente aquella que ha llevado al protagonista a la fuga, a saber la violencia de la sociedad y del Estado, aquella que, en su vocación de concertar y concentrar la fuerza de los individuos para asegurar el bienestar colectivo, termina convirtiéndose en su más mortífero enemigo. Esa misma violencia sobre la que Bolívar Echeverría comenta:

“Una violencia dialéctica o de trascendencia, parece estar en el fondo de la vida humana civilizada; [...] Se trata de una violencia radicalmente creativa que saca al ser humano del *continuum* de la naturalidad; que reprime, por un lado y fortalece por otro,

---

<sup>6</sup> Idem (p.63)

<sup>7</sup> Idem. (p.93-94)

ambos con desmesura, determinados aspectos de su sustancia animal, con el fin de adecuarla sistemáticamente dentro de una figura de humanidad.”<sup>8</sup>

Una violencia aparentemente positiva, volcada a “trascender el orden y la necesidad que rigen en el ser natural, teniéndolos como “caos” y contingencia, para fundar un orden y una necesidad específicos del ser humano y su mundo”<sup>9</sup>. Una violencia represora que, no pudiendo garantizarse como acción voluntaria (autocontingente) del sujeto, se delega al Estado como responsabilidad<sup>10</sup>.

Y así “Una violencia profunda estaría en el centro del modo de ser de lo humano, la violencia propia de una “transnaturalización””<sup>11</sup>. Una violencia garantizada y monopolizada por el Estado moderno -como figura de poder- con el ejercicio no siempre legítimo de la persecución, de la privación de la libertad y en casos extremos del asesinato; prácticas que, cuando no ejercidas dentro de un firme marco de legalidad, conducen a distintas formas de despotismo.

Dicha violencia, constitutiva del Estado, no es pasada por alto en la novela. El fugitivo, condenado a perpetuidad, huye y se recluye en la naturaleza inhóspita, contra toda posibilidad de sobrevivencia, precisamente ante una condición insoportable generada por un Estado hipotético para el cual el protagonista representa alguna forma de amenaza o resistencia contra su soberanía o su fuerza. De hecho, el temor al Estado experimentado por el fugitivo es tal que, aún convencido de su inocencia e incluso exiliado en la isla,

---

<sup>8</sup>Bolívar Echeverría, “De violencia a violencia”, *Vuelta de Siglo* (p.62-63), ERA, México, 2006.

<sup>9</sup> Idem. (p.64)

<sup>10</sup> “[...] el empleo monopolístico o exclusivo de la violencia para la entidad estatal [...] equivale a instituir al discurso como el único lugar válido para dirimir las diferencias de intereses en el seno de la comunidad. [...] Es una realización histórica que implica que han sido aseguradas las condiciones de una paz social, si se quiere precaria e inestable, pero vigente en términos normales; es decir, que se ha logrado que la vitalidad comunitaria esté dispuesta a que los efectos disgregantes o centrífugos de su actividad se sometan a la acción mediadora –ordenadora y punitiva- de algún tipo de entidad social.” Idem. (p.68).

<sup>11</sup> Idem. (p.65).

dónde nadie pudiera encontrarlo, la paranoia y el sentimiento de persecución lo invaden reiteradamente, como le sucede al arquetípico Josef K. en *El Proceso* de Kafka<sup>12</sup>.

Dicho esto, la posición del fugitivo frente al Estado es clara. El prófugo es el *inimicus*: el enemigo público, quizá alguna clase de chivo expiatorio. A sabiendas del inmensurable poder del Estado (fuerza represora y amenaza externa par el sujeto: *hostis*) experimenta terror y, contra toda posibilidad de resistencia o transgresión del orden, se reprime por medio de la fuga. El fugitivo, como el campesino que Kafka imagina en la parábola *Ante la ley*<sup>13</sup>, aunque procediendo de otro modo, ha renunciado a la violencia dialéctica liberadora que Bolívar Echeverría postula como: “ruptura de un *continuum* insoportable a la que se refería Walter Benjamín en sus tesis *Sobre la historia* y de la que Marx y Engels hablaban como “partera de la historia””<sup>14</sup>. Esa misma violencia que, volcada contra las condiciones históricas insostenibles, se ejerce para transformar y crear y no para eliminar o destruir.

En otros términos, la fuga del protagonista -en oposición a la resistencia que supone confrontación, transgresión o fijeza activa- se presenta como renuncia al ejercicio de la violencia contra un Estado presumiblemente injusto, persecutor, intransigente, sordo e imbatible. Aunque la fuga supone acción, fuerza y movimiento, es una violencia que tiende al ocultamiento y conduce a la pasividad, por no decir que culmina usualmente en la

---

<sup>12</sup> “Son inconscientes enemigos [...] En este juego de mirarlos hay peligro; como toda agrupación de hombres cultos han de tener escondido un camino de impresiones digitales y de cónsules que me remitirá, si me descubren, por unas cuantas ceremonias o trámites, al calabozo.” Idem. (p.96) Y remata: “Después de la explicación de Morel me pareció que todo era una maniobra de la policía; [...] En mi caso la desconfianza es aún más justificada: se me acusa de un crimen, he sido condenado a prisión perpetua y es posible que todavía mi captura sea la profesión de alguno, su esperanza de mejora burocrática.” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.160), Cátedra, 2003, España.

<sup>13</sup> Véase Kafka F. “En la catedral” (p. 302), *El proceso*, en *Franz Kafka 1883-1924 selección*, traducción de Rafael Rutiaga y Carmín romero, ed. Tomo, 1era edición, México, 2009. A diferencia del fugitivo, el campesino de la parábola se fija ante la ley, en un acto de renuncia y obediencia que demuestra una notable efectividad del aparato de intimidación puesto en marcha por el Estado.

<sup>14</sup> Bolívar Echeverría, “De violencia a violencia”, *Vuelta de Siglo* (p.61), ERA, México, 2006.

auto-exclusión de un territorio (el exilio) y en la reclusión irrevocable dentro de otro (el asilo), sin por ello garantizar la seguridad del desterritorializado

De hecho, como anticipé, en la novela, la fuga como voluntad de no- violencia, como evasión de la violencia, no resulta ser una vía real de escape a la violencia. Si el prófugo logra escapar de las garras del Estado, no lo hace sino poniéndose en las fauces de una fuerza mucho más poderosa, hermética, descentralizada y letal, cuyas fuerzas se despliegan tanto fuera como dentro de nosotros: la naturaleza.

Más allá de las dificultades inherentes a la sobrevivencia en una isla desierta –una frágil celda en el océano<sup>15</sup>- la experiencia del fugitivo es tortuosa, porque el combate más punzante y amargo se lleva a acabo en su interior. Desamparado en una isla, la figura de Faustine -ícono de la belleza femenina-, que con el transcurso de la novela obsesiona al protagonista hasta convertirse en el sentido de su existencia, es la causa profunda de su sufrimiento, muy por encima del acoso de las mareas y de diversas alimañas.

Ante el desamparo que aqueja al protagonista, la sociedad burguesa que parece poblar la isla representa simultáneamente una amenaza y una última esperanza que se concentra en la figura de Faustine, quien ha sido elevada por el fugitivo al peldaño más alto de los deseos y las esperanzas, anhelo último y total, y poco a poco ha desplazado todas las fantasías en que éste hallaba resguardo de su destino implacable.

“Faustine me importa más que la vida”<sup>16</sup> dice el protagonista y agrega: “Entonces la vida es intolerable para mí. ¿Cómo seguiré en la tortura de vivir con Faustine y de tenerla tan lejos? ¿Dónde buscarla? Fuera de esta isla, Faustine se ha perdido con los ademanes y con los sueños de un pasado ajeno”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> “[...] en cuanto al mar hay que decir: en cada una de las mareas he temido el naufragio total de la isla.” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.166), Catedra, 2003, España.

<sup>16</sup> Idem (p.170)

<sup>17</sup> Idem (p.179)

En un primer tiempo, mientras el fugitivo la cree viva y verdadera, la espía y trama diversos planes para acercarse a ella, incluso comenta: “pienso que la insalubridad extraordinaria de la parte sur de esta isla ha de haberme vuelto invisible. Sería una ventaja: podría raptar a Faustine sin ningún peligro...”<sup>18</sup>; hasta ese momento, aunque sabemos que el fugitivo ve en Faustine una posible salida a su situación político-jurídica, podría pensarse que al protagonista lo consume un deseo sexual. Pero tan pronto como el fugitivo se percata de la naturaleza de Faustine – mera representación, imagen sin conciencia- y de su anacronismo, la contemplación se torna el único medio posible de relación con el objeto –ya no sujeto-deseado. A decir verdad, la contemplación se convierte en el único deseo viable y el protagonista se convierte en una especie de *stalker* atormentado.

Si Faustine es una figura inasible, todo deseo respecto a ella se torna del orden de lo tantálico. El fugitivo, como Tántalo, tiene frente a sí todo lo que anhela, pero no puede tomarlo. Faustine es el eje de lo que Macedonio Fernández llamó con ironía un “mundo de Dolor”<sup>19</sup>. Ciertamente es que el fugitivo, a diferencia de Tántalo, puede contentarse con el goce de la contemplación. Es precisamente esto lo que lo orilla a convertirse en *voyeur*. Pero incluso esa satisfacción sublimada está amenazada por las contingencias de la realidad. La muerte, siempre amenazadora, es el límite irreductible del placer contemplativo. Para una mirada hidrópica como la del protagonista, sólo la contemplación eterna puede garantizar la saciedad. Entonces, la única vía posible para la satisfacción de su deseo contemplativo es la inserción dentro de la realidad cíclica y perenne a la que pertenece Faustine, tránsito que supone una muerte lenta y que irónicamente comienza por la pérdida de los sentidos.

Esa realidad fantasmagórica, el mundo de las apariencias que retornan sin cesar, que no es sino una hipérbole de la cinematografía, es la única salvación que le queda al

---

<sup>18</sup> Idem (p.126)

<sup>19</sup>Fernández Macedonio, *Tantalia*, en *Relato, cuentos, poemas y misceláneas* (p.33), Obras completas vol. 7, Corregidor, Buenos Aires, 2004.

protagonista, en vista de su irremediable soledad, de su calidad de fugitivo y de la hostilidad de la naturaleza resentida por su cuerpo. Insertarse en el mundo de Faustine y de Morel, transgredir la barrera que separa esos dos ámbitos de la realidad que son lo real-histórico y su representación, es la única esperanza del protagonista.

Si “la violencia dialéctica no dirigida a la aniquilación de la animalidad, sino a su sublimación”<sup>20</sup>, fue dirigida por el hombre contra su propia naturaleza, tanto como fue instrumentada por la sociedad contra las fuerzas naturales y por el Estado contra el hombre mismo, llegado al punto de no retorno, confinado en una isla y condenado a morir solo, la inserción en el mundo de las representaciones se ofrece como una violencia última y emancipadora.

Se trata de una fuga en toda la amplitud de la palabra, una fuga definitiva del Estado persecutor y de la naturaleza despiadada, una fuga que sin embargo supone la fijeza más feroz. Porque el tránsito de lo real a la representación implica la muerte del ser y su permanencia meramente fenoménica, como representación del cuerpo o falsa corporalidad. En ese sentido la fuga es sobre todo de su ser orgánico: de su corporalidad como primer y últimodeterminismo; pero también de sí mismo, de su propia naturaleza, de su identidad, de su historicidad, de los miedos y deseos, del hambre, de las contradicciones del espíritu, de la mirada y del sentir y por último de la conciencia. Así, es simultáneamente evasión de la infernal repetición de *Valenciay Té para dos*, pero también de la paradisíaca contemplación de Faustine.

Se vuelve entonces evidente que para Bioy la fuga posibilitada por el holografo es un *farmakon* en el sentido más estricto de la palabra, un método paradójico y ambiguo - remedio y veneno- que destruye al cuerpo para perpetuarlo y erradica al sujeto para emanciparlo. Y es que si bien en apariencia el holografo busca emancipar al sujeto de su

---

<sup>20</sup> Bolívar Echeverría, “De violencia a violencia”, *Vuelta de Siglo* (p.66), ERA, México, 2006.

cárcel corporal, no lo hace propiamente aniquilando la corporalidad, sino duplicándola y vaciándola en un mismo movimiento, creando un sustituto virtual, un fantasma sin vísceras, un organismo aparente donde la conciencia no habita, ni sufre, ni ama; un fantasma inorgánico y por ello (inútilmente) inmortal, donde el sujeto permanece ausente. “Es claro que la felicidad alcanzable por tal camino [el aislamiento voluntario] no puede ser sino la de la quietud.”<sup>21</sup>

Conforme a la lógica de Bolívar Echeverría, se trata de una aparente violencia dialéctica: una violencia que desplaza, que no destruye sino reconstruye y reescribe, que en un mismo movimiento rompe y posibilita la continuidad. Y digo aparente porque a final de cuentas, se trata de la violencia más destructiva de todas, una violencia que por su fuerza recuerda en mucho los holocaustos atómicos ocurridos poco después de la publicación de la novela y a la cual sólo sobreviven las apariencias proyectadas por el holografo.

---

<sup>21</sup>Freud Sigmund, *El malestar en la cultura* (p.68), Alianza Editorial, España, 2009. Traducción de Ramón Rey Ardid.



## II Travestismo y reescritura como auto-ficción.

“Si he referido el travestismo humano a una pulsión letal, desde el punto de vista de la *teatralidad* animal esta pulsión emana más bien del camuflaje, que es “una desaparición, una pérdida ficticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible” y que supone “inmovilidad e inercia.”<sup>22</sup> S. Sarduy

“la historia de la cultura como historia de un mestizaje incesante: “la absorción del otro” se da como una reconstrucción de sí mismo, como un hecho en el que el triunfo propio se revela como una derrota y la derrota del otro como su triunfo.”<sup>23</sup> Bolívar Echeverría

Bioy Casares apunta en una nota autobiográfica: “Yo creo que esa idea [*La invención de Morel*] 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”<sup>24</sup>. Dicha anécdota vibra en el seno mismo de *La invención*, donde se alude reiteradamente a “un biombo de espejos, que tiene veinte hojas, o más”<sup>25</sup>, aquel donde Morel realizó los experimentos de óptica que dieron pie a su devastador invento y a una de las formas más perversas de la duplicación.

Por su parte, en un pasaje de *Escrito sobre un cuerpo*, Severo Sarduy comenta, acerca de *Zona sagrada*, la novela de Carlos Fuentes: “En la casa de la madre, cerrada y ante los espejos del vestidor – un teatro vacío -, Mito va a celebrar la ceremonia del disfrazamiento, el ritual de la transformación.”<sup>26</sup>

Para Sarduy, como el título de la obra anticipa, la cercanía del cuerpo y del texto no pasa desapercibida. Por ello, el travestismo de Mito se postula como reescritura, como

---

<sup>22</sup> Sarduy Severo, *La simulación*, en *Obra Completa*, Tomo II (p.1269), FCE, Madrid, 1999. El texto citado por Sarduy pertenece a Caillois Roger, *Méduse et Cie* (p.99), Gallimard, Paris, 1960.

<sup>23</sup> Bolívar Echeverría, “De violencia a violencia”, *Vuelta de Siglo, ERA, México, 2006*.(p.63, nota a pie de página).

<sup>24</sup> Citado por Pichón Rivière Marcelo, en *La invención y la trama*, TusQuets, Fábula, 2002.

<sup>25</sup> Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.101), Cátedra, 2003, España.

<sup>26</sup> “Un fetiche de cachemira gris perla”, “Cambio de piel”, en *Escrito sobre un cuerpo*, en *Obra Completa*, Tomo II (p.1144), ed. FCE, Madrid, 1999.

transgresión simbólica por la cual la fantasía se realiza: metamorfosis intertextual, disfraz del texto con el texto, que conduce a una subjetividad ficticia, a un desdoblamiento del sujeto y finalmente a la experiencia de la otredad. Conforme a esa lógica el vestidor es el templo del disfraz, el lugar donde el cuerpo se adjetiva y se re-semantiza, la diégesis dónde el cuerpo trasciende su valor textual intrínseco y se reescribe incorporando símbolos externos.<sup>27</sup>

Si “no hay texto original, todo texto contiene ruinas y huellas de otro texto”<sup>28</sup>, Mito, como figura literaria (eco de los personajes del teatro barroco) encarna, en el acto mismo del travestismo, la naturaleza de la elaboración literaria; su disfrazamiento, simulación hipertélica, no es mera copia del discurso corporal materno (su modelo) sino su reescritura: proceso de asimilación, apropiación y proyección de los símbolos que en torno a la madre se condensan.<sup>29</sup>

Aunque el tema de la inter- y trans-textualidad no ocupa aquí un espacio central, su alusión es imprescindible, siempre que la irrupción de un texto dentro de otro, como la metamorfosis de un texto en otro, implica una forma de violencia peculiar. Esa violencia esencialmente literaria, no está lejos del proceso por el cual la realidad se transcribe en ficción o por el cual, a la inversa, la ficción como fantasma transgrede la realidad en tanto simulacro o virtualidad.

---

<sup>27</sup> “Como un oficiante, con los gestos prescritos, recibe el instrumental de la pantomima sagrada, así Mito va recibiendo sobre su cuerpo los atributos maternos, la adjetivación del Otro, los fetiches de la conversión y la feminidad. Aquí, como en el arte de 1900 que inicia esta parábola de la posesión, lo accesorio es lo esencial, lo añadido al cuerpo su signo, lo falso su condición. Mito es Claudia en tanto que soporte de su atavío.” Sarduy Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, en *Obra Completa* (pp.1144-1145), Tomo II, FCE, Madrid, 1999.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, citado en Levine Jill Suzanne, *Guía de Bioy Casares*, Fundamentos, colección Espiral/ensayo, 1982.

<sup>29</sup> “La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el *trompe-l'oeil*, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan.” Sarduy Severo, *La simulación*, en *Obra Completa*, Tomo II (p. 1271), FCE, Madrid, 1999.

El tema de la metamorfosis no es ajeno a la novela. Como señala Jill Levine: “Morel una novela de transformaciones fantásticas, es en sí una metamorfosis de Moreau, otra novela que trata de metamorfosis.”<sup>30</sup> Que se reconozca o no en la novela un diálogo (explícito o implícito) con la obra de H.G. Wells y de otros autores, ésta parece estar habitada por ecos de numerosas tradiciones y géneros literarios que en ella han encontrado su crisol. Cuando Bioy Casares afirma que, “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las Mil y una noches*.”<sup>31</sup>, está hablando del insondable trasfondo literario de su propia obra. *La invención de Morel*, cuya trama está poblada por aparecidos o fantasmas, alberga también los fantasmas de otros textos y puebla a su vez, en formas insospechadas, la literatura y el cine de las últimas siete décadas.

Dicho esto, un ensayo como éste, no puede prescindir de una reflexión sobre la naturaleza violenta de la ficción. La novela, como universo virtual, irrumpe en la realidad, como un reflejo monstruoso de esta. Toda ficción reescribe y bifurca artificios literarios anteriores, pero también reconfigura los procesos y con ello los límites de lo real. Ese proceso simultáneo de intertextualidad-reescritura y de irrupción o transgresión en el que incurre la novela como ficción, es similar al proceso de travestismo por el cual, por medio del disfraz, el individuo bifurca las posibilidades de su existencia y se fuga en cierta medida de su historicidad, burlando el determinismo de la corporalidad al incorporar como accesorios, los elementos constitutivos de lo otro. La novela, como el travesti, está ataviada de elementos ajenos que la constituyen y con los cuales dialoga. Y en cierto modo es una reescritura de aquellas ficciones y tratados previos que la nutren. En ese sentido, *La invención de Morel* —en tanto diario que transcribe la experiencia de un protagonista ficticio—

---

<sup>30</sup>Levine Jill Suzanne, *Guía de Bioy Casares*, Fundamentos, colección Espiral/ensayo, 1982 (p.)

<sup>31</sup>Borges Jorge Luis, Bioy Casares Adolfo y Ocampo Silvina, *Prólogo, Antología de la literatura fantástica*(p.5), Editorial Sudamericana S.A., España, 1977, versión pdf.

es reescritura y artificio, tanto como Mito es una reescritura de su madre y tanto como su protagonista es simulacro de la burguesía.

Porque en efecto, en *La invención de Morel*, la fuga del fugitivo (su penetración en el holograma), implica una reescritura y/o travestismo a través de lo simbólico. Aunque no se trata estrictamente de un travestismo por medio del disfraz, la teatralidad y el diálogo son los ejes de la metamorfosis del sujeto que, por la mediación del holografo, re-semantiza la proyección a la vez que garantiza técnicamente su perpetuidad.

En efecto, gracias a la capacidad de reproducción técnica del holografo, el fugitivo, como Morel, crea una copia inorgánica de sí mismo. Empero, para el protagonista, la duplicación no es un reflejo fiel de su ser, sino la imagen de un personaje cuyo papel fue previamente practicado. Lo que de él queda y retorna periódicamente no es entonces otra cosa que una representación voluntariamente engañosa, una fantasía minuciosamente construida. En breve: una simulación por la que el prófugo se vuelve otro y por la que se fuga irremediabilmente de su mundo de dolor, para entrar indefinidamente en la esfera del confort y la seguridad de una ostentosa y excluyente burguesía que retorna incansablemente a su exiguo paraíso. Porque la fuga que emprende no sólo asegura la inmortalidad en la fijeza y la eterna contemplación de Faustine, sino también una violencia ontológica por la que el fugitivo se hace partícipe de la bonanza y el esnobismo de la burguesía que, a la vez que disfruta una relación privilegiada con las fuerzas naturales (de dominación y explotación) y con el Estado (de privilegio), no ofrece una salida radical del universo violento, en tanto se funda en la violencia y la alberga en su seno.

Ciertamente, aunque ese tema no se trata abiertamente en la novela, sabemos que los orígenes de la burguesía están en la guerra y/o en la apropiación de la riqueza producida por el trabajo ajeno y que al integrarse a esa sociedad el fugitivo se hace cómplice de esas violencias de las que quizá era partícipe antes de convertirse en prófugo de la justicia.

Por otra parte, la amistad que parece unir a quienes pueblan la isla, está viciada por el sadismo y por la voluntad de poder de Morel:

Aquel que, como en la literatura sádica, elige un escenario remoto y aislado, un espacio desterritorializado y sin autoridad, donde puede establecer relaciones de fuerza y dominio con sus víctimas y construir su paraíso privado, su propio territorio. Pues la isla, tópico recurrente en las ficciones de Bioy Casares, como los castillos en las obras de Sade, sirve perfectamente a éste propósito.

Aquel que, sin prácticamente ninguna resistencia, asesina y fija a sus fieles amigos. Aquel que violenta la realidad y construye su paraíso terrenal de *tableaux vivants*<sup>32</sup> que deambulan por un “museo”, confiado en la eternidad de las representaciones, seguro de sacar provecho de esas “innumerables tragedias en esta oposición de forma: entre la vida subjetiva que es incesante, pero temporalmente finita, y sus contenidos que, una vez creados, son inamovibles, pero válidos al margen del tiempo”<sup>33</sup>.

Porque en efecto, Morel comete un acto sádico, violento y premeditado: graba y cosifica a sus amigos y los condena a una muerte lenta y dolorosa, desposeyéndolos de sus cuerpos y fijándolos irremediabilmente en un texto holográfico. Y por si esto fuera poco, hay razones para pensar que, aunque Morel cosifica a todos sus amigos, Faustine es la joya que añora<sup>34</sup>, mientras que los demás son caprichosos accesorios. Que se acepte o no esta

---

<sup>32</sup> “-Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. [...] Aquí estaremos eternamente – aunque mañana nos vayamos- repitiendo consecutivamente 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.” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.162), Cátedra, 2003, España.

<sup>33</sup> Simmel Georg, “El concepto y la tragedia de la cultura” (1911), en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 1988, versión pdf.

<sup>34</sup> El personaje de Faustine recurrentemente acosada por Morel destaca porque, objetivada de antemano por sus silencios y por una actitud puramente contemplativa recuerda a Vous de *Storia di Vous* (1965) de Giancarlo Marmorì, víctima del héroe sádico por excelencia, sobre la cual Sarduy comenta: “<<padece>> su conversión en joya sin pronunciar una sola palabra [y] se da como artificio y animalidad, hipóstasis de lo accesorio que va a convertirse, paulatinamente, en lo esencial: [...] Los oficientes, los orfebres, la irán ornando, incrustando de extrañas alhajas, engarzando de piedras y metales, hasta la

última idea, es indiscutible que para Morel el hológrafo es el instrumento para realizar su voluntad sádica de dominio y permanencia, la cual, por supuesto, no se realiza plenamente, pues incluso Morel queda fijado y no goza de la plena libertad que otorga el engarzamiento de los otros.

Ahora bien, volviendo al travestismo del protagonista, es importante señalar que, aunque actúa movido por la gravedad de su condición, por la necesidad de ocultarse y de permanecer, hay también un atisbo de sadismo en su proceder. Es cierto que al violentar la grabación e insertarse en ella se sacrifica, se fija y es presa del juego de Morel. Empero, al integrarse ritualmente a la otredad, ensayando y representando (en sentido teatral y simbólico), ejerce su poder: edita -reescribe- la proyección y la re-semantiza. Si bien fijado, el fugitivo se apropia del texto, alterándolo, dotándolo de su propio contenido. Como el lector, el fugitivo puede jugar con el texto, pero no puede ir nunca más allá de éste; se encuentra condicionado por la forma del texto, el texto es ese y no otro, no puede reestructurarse, pero puede siempre encontrar nuevos sentidos si se punza en el lugar correcto. Así, ni la representación ni los representados pueden ser sometidos a su voluntad, pero de la fusión de textos surge un cuerpo mixto, un texto que no sólo es intertextual, sino sobre todo transtextual. Un espacio de confluencia, una encrucijada de símbolos y sentidos, donde el protagonismo de Morel se ve trastocado por la picardía del fugitivo que se apropia de su joya más preciada. Porque si en algo se empeña el fugitivo, por más parcial que sea su logro como el de Morel, es en construir un amor ilusorio simulando en todo momento ser la pareja de Faustine.

En ese sentido, si la metamorfosis de Mito es una intertextualidad por la que éste simula ser su madre, la fuga del protagonista de *La invención* implica una transgresión

---

inmovilidad, hasta la asfixia.”Sarduy Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, en *Obra Completa*, Tomo II( p.1130), FCE, Madrid, 1999.

ontológica y crono-tópica transtextual por la que éste violenta el texto en que habitan Morel y Faustine, incrustándose en su tiempo y emprendiendo una transformación radical de su persona que consiste en una acelerada ascensión social y en la adopción de un papel viril y dominante. Porque mientras lleva a cabo su travestismo dramático, el holografo lo convierte en símbolo y así cifrado lo inserta punzante entre las líneas de un texto ajeno, cuyo sentido es alterado irremediabilmente en su favor, ofreciéndole el mejor camuflaje y una próspera posteridad.

La representación teatral y cinematográfica (por la mediación del holografo) del fugitivo es un acto de reconciliación de la teatralidad con el diálogo y con la escena, que parece responder a los reclamos de Artaud en relación a la escena europea tradicional<sup>35</sup>. En un escenario hiperrealista y un tanto monstruoso por efecto de la sobreposición de realidades, el fugitivo, como el héroe perverso de Sade<sup>36</sup> invierte todos sus esfuerzos y cada parte de su cuerpo, repetición tras repetición, como en un rito, para lograr una representación perfecta, un realismo que alcanza la calidad de ficción insospechada y que aparentemente lo emancipa a la vez que le asegura la posesión del ser amado. “Como un actor que, entre bambalinas, espera una imagen, la pronunciación de una palabra, una luz, para adentrarse en el espacio de lo abierto, de la mirada, del Otro, así el héroe sádico espera, en el ensayo orgiástico de cada noche, la formación de esa escena en que la realidad será el dibujo de su deseo.”

En ese sentido, la experiencia del fugitivo imaginado por Bioy Casares se acerca también a la de Sade, acerca de quién Sarduy comenta: “la escritura cumplía en él su misión fundamental de des-alienación, puesto que esa especie de teatro, abertura y espectáculo, fue

---

<sup>35</sup> “¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado al último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no obedece a la expresión de palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo [...] ?” Véase: PAVIS P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.

<sup>36</sup> Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo, Obra Completa*, Tomo II (p.1124), FCE, Madrid, 1999.

creado en treinta años de prisión, es decir, de soledad y encierro. La prisión exigió su antípoda: el teatro; la célula, la escena. El Marqués no sólo fue autor [...] actor [...] y soplón [...] sino que, precursor, inventó el psicodrama, cuando en Charenton, durante su última encarcelación, representó comedias con los alienados ahí reclusos.”<sup>37</sup>

En *Zona sagrada*, el vestidor como teatro es el espacio donde se lleva a cabo la irrupción de la ficción en la realidad, la materialización de los fantasmas. En *La invención de Morel*, la isla entera es el escenario y a su vez la representación. Las grabaciones emprendidas primero por Morel y posteriormente por el fugitivo con el hológrafo-panóptico, han convertido a la isla entera y a sus habitantes en un holograma indestructible que se proyecta cíclicamente sobre la roca de la isla devastada que yace en el océano como una pantalla blanca en la noche de la sala de cine. Sin dejar de ser verdadera, la isla experimenta una sobreposición cíclica de la realidad infernal y del paradisiaco simulacro. Sobre sus ruinas se erigen periódicamente los vestigios vívidos del pasado, como en un teatro se despliega la acción para después quedar vacío.

Cuando el fugitivo comenta: “Frente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado.”<sup>38</sup>, manifiesta una experiencia opuesta y sin embargo paralela a la anamorfosis cosmética de Mito. Pese a la divergencia en las metodologías, ambos se han travestido violentando su identidad y elaborando así una nueva subjetividad, si bien sólo durante el plazo de la simulación misma, pues como señalé anteriormente, en el caso del fugitivo, la eterna reproducción del simulacro no garantiza la experiencia reiterada de la otredad pues pertenece al orden de las apariencias, de la simulación y del símbolo.

Como se ve hasta aquí, el travestismo como auto-ficción o elaboración de una subjetividad ficticia, la representación dramática y la reescritura, como duplicaciones, bifurcaciones o representaciones morosas de la realidad, ofrecen vías infinitas —aunque

---

<sup>37</sup> Idem. (p.1123)

<sup>38</sup>Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel*(p.), Cátedra, España, 2003.



limitadas por su misma naturaleza ficticia- de fuga o liberación, para el sujeto oprimido (sin importar la fuerza que lo oprima: Estado, naturaleza, cuerpo, psique). En últimos términos, se trata de violencias dialécticas muy singulares. Violencias que en tanto tales albergan también peligros innumerables y que pueden conducir hasta la muerte o el asesinato.

### III Espejismos y grafías: la mimesis como simulación.

“En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?).”<sup>39</sup>. J.L. Borges

“Si reflexionáramos un minuto acerca de la inmortalidad deparada por libros, obras de arte, inventos, función pública, saborearíamos la amargura de quién se dejó atrapar en una estafa.”<sup>40</sup>. A. Bioy Casares

La atribución de poderes mágicos a diversas formas de reproducción simbólica o gráfica de la realidad, como son las pinturas rupestres, la duplicación óptica de los espejos o la escritura, ha perdurado desde tiempos inmemorables hasta la era moderna, periodo durante el cual, el desarrollo de modernas formas de reproducción técnica (*grafos*), como son la fotografía, la fonografía y la cinematografía, han llevado a sus límites el arte de la duplicación.

Actualmente se poseen fechas y topónimos para situar las cunas de las primeras tecnologías enfocadas a la reproducción de la realidad. Empero es tan imposible señalar el lugar donde la humanidad experimentó por vez primera la ilusión de las representaciones, como determinar aquel donde ocurrió la primer desilusión o la advertencia de su carácter falaz. Dejando de lado la carencia de un punto de partida, parece ambicioso trazar una historia de la ilusión y de la desilusión, si bien ambas tomas de posición frente a la simulación pueden vincularse a diversas tradiciones. En la historia de la humanidad, ilusos e incrédulos han coexistido, pacíficamente o no, en el seno de todas las civilizaciones. Si es cierto que muchos han visto en las artes miméticas el poder de reproducir, fijar e incluso apoderarse indefinidamente lo real, también es cierto que hay quién ha buscado evidenciar la naturaleza falaz de las representaciones.

---

<sup>39</sup> Borges J.L., *La biblioteca de Babel*, en *Ficciones* (p. 87), Alianza Editorial, España, 2004.

<sup>40</sup> Bioy Casares Adolfo, *La Obra, El lado de la sombra* (p.49), Tusquets editores, España, 1994.

En *La invención de Morel*, Bioy Casares encarna ambas posturas en sus personajes y las confronta por medio de sus voces. Mientras los discursos de Morel nos recuerdan aquellos ilusos que salían corriendo de las primeras proyecciones, engañados por la perspectiva de una toma que reproducía la carrera de una locomotora que probablemente se encontraba a kilómetros de ahí. El fugitivo demuestra ser un hombre desencantado que, no obstante, como su autor, guarda cierta fe en la ilusión de los símbolos. Porque como veremos en adelante, cuando el personaje de Bioy advierte que la falacidad de la representación no es relativa a su falta de identidad con lo representado, sino que deriva de su incapacidad constitutiva para preservar el ser más allá de su apariencia, está enunciando un principio sobre el que Bioy parece fundar su idea de la literatura y de otras artes y que es vigente en toda su obra, como acontece por ejemplo en la novela *Plan de evasión* (1945), en los relatos *La obra*, *El lado de la sombra* y *Los afanes* publicados en *El lado de la sombra* (1962) y en el cuento *En memoria de Paulina* publicado en *La trama celeste* (1948) en cuyo prólogo el autor comenta: “seguimos creyendo, contra toda lógica, en la inmortalidad por el libro”<sup>41</sup>. Se trata de un principio que disocia la realidad de su imagen, que curiosamente llamamos *borgeano*, aunque como ya señalé tiene orígenes incognoscibles y fue cultivado por diversas tradiciones que denunciaron en distintas formas el carácter aparente de lo que percibimos y la insuficiencia de las representaciones. Para ejemplo baste una muestra. J. Derrida en *La farmacia de Platón* señala que los antiguos griegos no tenían en buena estima la escritura, pues aunque reconocían su capacidad para fijar ideas, veían en esa misma fijeza un atentado contra la verdad y una forma particular de la muerte y de la ausencia. Conceptualizada como arma de doble filo, *farmakon*, la grafía era pensada como cripto-grafía.

Ahora bien, si miramos atentamente el lugar protagónico que ocupa el espejo como símbolo en la literatura de Bioy como en el corpus borgeano, veremos que para ambos

---

<sup>41</sup> Bioy Casares Adolfo, *Prólogo* en *La trama celeste* (p.7), Losada, Argentina, 1999. El prólogo acompaña la antología de cuentos de 1948 desde 1968.

dicha figura suele ser un arquetipo de la mimesis y que las consideraciones sobre su naturaleza manifiestan siempre una concepción idealista de la literatura y de otras formas de representación como son el teatro, la foto y el cine.

Para darse una idea de lo que ambos autores opinan sobre los espejismos, pueden consultarse las primeras páginas de *Ficciones*, libro de cuentos contemporáneo de *La invención*, donde Borges, íntimo amigo de Bioy, apunta: “Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo del corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nueva York, 1917) y es una reimpresión literal, pero también morosa de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902” y sigue: “Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tiene algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.”<sup>42</sup>

Una idea similar y anterior a la de Borges se encuentra en *La invención de Morel*: “Al pasar por el hall vi un fantasma del Tratado de Belidor 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; [...] Hablo de una identidad exterior.”(p149)

En el primer texto, de Borges, es notable el paralelismo establecido entre el espejismo, la cópula y la reproducción técnica que supone la reimpresión, a las cuales se les atribuye la facultad abominable e inquietante de la multiplicación. En el segundo, de Bioy, es destacable la denuncia del carácter falaz del libro duplicado por el holografo: el

---

<sup>42</sup> Borges Jorge Luis, *Uqbar, Ficciones*, ed. Alianza Editorial, España, 2004.

“fantasma del Tratado de Belidor”, como “*The Anglo- American Cyclopaedia* [...] es una reimpresión literal, pero también morosa”, su identidad no es sino parcial y aparente.

De ambos textos se despide una opinión paradójica de la naturaleza de los espejos, símbolo primero de la mimesis y la representación. Estos, se ve, duplican inquietantemente la realidad, pero siempre en forma incompleta o parcial, cuando no monstruosa o deforme. Como los símbolos, las imágenes en el espejo son meras representaciones: reflejan y duplican lo real, bifurcan sus caras, pero nunca lo contienen cabalmente; como acusa Borges, por más que se intente, “el tigre fatal, la aciaga joya”<sup>43</sup>, nunca entrará en el verso.

Cierto es que, en algunos casos, un lector u observador desprevenido -como el fugitivo al encontrarse por primera vez con los fantasmas de Morel y sus amigos<sup>44</sup>- podría confundir las representaciones de la realidad con la realidad fáctica. Como dije antes, la historia ofrece innumerables casos. Sabemos que en su infancia, el mismo Bioy Casares, como probablemente muchos de sus contemporáneos, se asustaba al mirar fotografías de sus antepasados, en tanto el límite -el “principio de realidad” del que habla Freud en *El malestar en la cultura*- entre la representación fantasmagórica y la realidad le era aún indefinido. De hecho, el cuento<sup>45</sup> que prefiguró la trama de *La invención de Morel*, juega precisamente con ese equívoco, sobre el que se construye también toda la trama de la novela.

Como ya señalé, Morel, el gran inventor, forma parte de los ingenuos recién aludidos<sup>46</sup> y así es heraldo de numerosas tradiciones que comparten su concepción de las

---

<sup>43</sup> Borges Jorge Luis, *El otro tigre, El Hacedor, Obras completas II* (p.239), Emecé, Argentina, 2010.

<sup>44</sup> “no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo.” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.95), Cátedra, España, 2003.

<sup>45</sup> Bioy Casares Adolfo, *Los novios en tarjetas postales*, originalmente publicado en la antología *Luis Grève Muerto* (1937).

<sup>46</sup> “Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona el alma pasa a la imagen y la persona muere. Hallar escrúpulos en Morel, por haber fotografiado a sus amigos sin consentimientos, me

representaciones. Menos apasionado que Vitruvio o Racine por las normas clásicas de la representación teatral, Morel es un *metteur en scène* de la estatura de Mme Vestris y de Charles Kean<sup>47</sup>, aunque sus ambiciones son más bien del tipo de los cineastas megalómanos del siglo XX y XXI. Cegado por la incapacidad de distinguir el sujeto u objeto de su representación, Morel es víctima inocente de la ilusión cómica y se esmera en crear una máquina mimética con la cual, confía obsesivamente, alcanzará la inmortalidad.

La obsesión por el realismo obedece a una esperanza de ser redimido de los pesares de la mortalidad por medio de la representación perfecta y eterna. Naturalmente, semejante forma de sobrevivencia dependería imprescindiblemente de una capacidad mimética no sólo realista sino cuyo nivel de realidad violente a la realidad misma y la destruya irrumpiendo en su lugar. Por supuesto, en la lógica de Morel, esa es la condición fundamental de la sobrevivencia<sup>48</sup>, por lo que, pretencioso, expresa desdén hacia otros esfuerzos que apuntan a lo mismo<sup>49</sup>.

Dicho esto, en modo alguno pueden acusarse intenciones nihilistas por parte de Morel, si bien su experimento deriva en una cierta forma de “no-ser”. De hecho, la obstinada y eterna repetición de la semana es el polo antagónico del nihilismo. En realidad,

---

divirtió; en efecto, creí descubrir, en la mente de un sabio contemporáneo, la supervivencia de aquel antiguo temor.” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.177-178), Cátedra, España, 2003.

<sup>47</sup> Como señalan Macgowan K. y Melnitz W. en *Las edades de oro del teatro* (1959), a comienzos del siglo XIX Mme Vestris introdujo los vestuarios de época al teatro inglés y en 1832 cautivó a las audiencias con la introducción del moderno y realista escenario de medio cajón. Ambas contribuciones revolucionaron la puesta en escena, anticipando las tendencias del cine moderno. Según los mismos autores, Charles Kean “Creo más conjuntos que cualquier otra persona desde Mme Vestris. Con el celo de un anticuario se preocupó porque su escenario fuera adecuado al periodo en que se desarrollaba la acción de la obra” Macgowan K. y Melnitz W, *Las edades de oro del teatro* (p.231), FCE, México, 2010, traducción de Carlos Villegas.

<sup>48</sup> “Congregados los sentidos surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine.” Bioy Casares Adolfo, *La invención de Morel* (p.157), Cátedra, España, 2003.

<sup>49</sup> “Claude se ha disculpado: trabaja la hipótesis, en forma de novela y de cartilla teológica, de un desacuerdo entre Dios y el individuo; hipótesis que le parece eficaz para hacerlo inmortal y que no quiere interrumpir.” Idem (p.153)

aunque torpe y cándida, su resistencia contra la naturaleza y, en últimos términos, contra todo tipo de contingencia (ya sea la muerte, el tiempo, el azar o el Estado) revela una clara intención de perpetuarse como cuerpo. No teniendo en cuenta que, como se confiesa el protagonista, la sobrevivencia del cuerpo sólo tiene sentido si posibilita la permanencia de la conciencia, Morel se condena (y con él a sus amigos) a morir para representar eternamente un acto de verosimilitud incuestionable y prescinde así de todo público, teniendo fe de la autosuficiencia<sup>50</sup> de su invento.

El fugitivo, por el contrario, como ocurre con otros protagonistas de los relatos de Bioy, termina percatándose de las limitantes del invento: “Asombra que el invento haya engañado al inventor. Yo también creí que las imágenes vivían; [...] Las imágenes no viven”<sup>51</sup>. Pese a esto, emprende la fuga en la fijeza, se inserta en la representación de la realidad, dónde parece contemplar a Faustine aunque sin realmente poder mirarla, y por ello alberga la profunda esperanza de poder recuperar la conciencia y de ser incorporado a la de Faustine. Las últimas líneas de la novela son profundamente reveladoras de esta situación y exponen los límites de toda representación, evidenciando el carácter patético del protagonista: “Al hombre que, basándose en éste informe, invente una maquina 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.”<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Morel comenta “Desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos la muerte, en cuanto a la voz. Las imágenes habían sido archivadas muy deficientemente por la fotografía y por el cinematógrafo. Dirigi esta parte de mi labor hacia la retención de las imágenes que se forman en los espejos.” Idem (p.156) Y sigue convencido de sus logros: “ningún testigo admitirá que son imágenes” Idem (p.157-158) Para concluir: “Congregados los sentidos surge el alma. [...] para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida. [...] La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores.” Idem (p.166)

<sup>51</sup> Idem (p.)

<sup>52</sup> Idem. (p.186)

#### IV ¿Ficción triunfante o triunfo ficticio?

“Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe  
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago  
Dançou e gargalhou como se ouvisse música  
[...]

[...]  
Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
E tropeçou no céu como se ouvisse música”

Chico Buarque<sup>53</sup>

En la película *L'année dernière à Marienbad* (1961), escrita por Alain Robbe-Grillet y dirigida por Alain Resnais, que dialoga con *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, la falta de correspondencia entre el discurso sobre el pasado elaborado por el protagonista y los recuerdos de su interlocutora, coloca al espectador en la incómoda imposibilidad de esclarecer qué fue lo que realmente ocurrió el año pasado en Marienbad y qué es lo que pertenece al ámbito de la ficción. En dicha película, cuya trama se despliega en un palacio suntuoso, forrado con *trompe l'oeil*, grecas, cornisas y molduras barrocas que se repiten sin cesar y que enmarcan infinitos espejos y pinturas que reproducen innumerables veces al palacio y sus jardines, la narrativa del pasado no sólo pone en juego la verdad histórica, sino también la identidad de su protagonista y de su interlocutora. En efecto mientras él se obstina en reavivar la flama de un presunto romance furtivo, ella se resiste negando la existencia de dicho amorío y afirmando su total desconocimiento de aquel que la interpela y pretende arrebatársela de los brazos de un sombrío personaje que parece pretenderla.

Así se construye un diálogo que ocupa el grueso de la película y que la mirada de la cámara complementa oscilando entre distintas versiones del mismo suceso, que se presentan a nuestros ojos como opuestas pero igualmente verdaderas, imposibilitando la toma de partido del espectador. En ese sentido, la experiencia que suscita la película de Resnais es excepcional porque ofrece un relato doble y deja en manos de su espectador el poder de decidir cuál es la verdad y quién es el charlatán.

---

<sup>53</sup>Francisco Buarque de Hollanda, *Construção, Construção* (1971).



En *La invención de Morel*, como he mostrado, el lector ni sufre ni goza con la incertidumbre que en *L'année dernière à Marienbad* es propiciada por el choque de discursos visuales y verbales contrapuestos. Por el contrario, en *La invención*, el lector está íntimamente familiarizado con el impostor, conoce las causas y la metodología de su travestismo y sabe que si ha conseguido simular ser otro, en el fondo no es quien pretende ser. Si en *Marienbad* el discurso del protagonista, como el de su interlocutora, merece el privilegio de la duda, en *La invención* la falacidad de la representación nos es de antemano confesada por el narrador-protagonista.

Ahora bien, si esa acusación es patente en *La invención*, sería exagerado deducir de ello que Bioy, artífice excepcional, no reconoce el poder de las ficciones. Para darnos una idea del poder que le confiere Bioy a las representaciones, habría que imaginarse la experiencia de un espectador hipotético y desprevenido que, habiendo llegado un año después a la isla donde habitan Morel y Faustine, presenciara los bailes y conversaciones que retornan eternamente a la isla y de los cuales el fugitivo se ha hecho hábilmente partícipe. Dicho espectador, sin lugar a dudas sería engañado por la representación del fugitivo, cuyo travestismo impecable aunque meramente exterior se postula como un camuflaje perfectamente convincente. Porque lo que de la transgresión dramática del protagonista resulta es un discurso único, minuciosamente elaborado, que deriva de la yuxtaposición de dos textos holográficos: un montaje discursivo que, sin destruir el texto original, lo resemantiza anulando su verdad instrumentándolo a favor de una ficción.

Mientras en *Marienbad* la incertidumbre nace de la interlocución y de la réplica, en *La invención* el engaño se funda en el monólogo, es decir en la imposibilidad de contrastar el texto proyectado con otro discurso o con la verdad fáctica. Así pareciera que para Bioy el triunfo de la ficción sobre la realidad depende de la sustitución de ésta por aquella y que por ende está condicionado por la fuerza material de la ficción. En otros términos pareciera que para Bioy la veracidad de la representación depende simultáneamente de su realismo y

de la ausencia de un modelo que acuse su artificialidad, mientras que el triunfo del travesti es proporcional a su habilidad para reconfigurar su identidad.

De todo esto no debe deducirse que para Bioy Casares la representación podría triunfar sobre la realidad, y que eventualmente el ser humano pudiera habitar en un holograma impecable. En efecto, como hemos visto hasta aquí, para Bioy las representaciones pueden engañar y aparentar, pero no existe un símbolo capaz de sustituir plenamente la realidad, porque toda duplicación técnica, por más perfecta que sea, es insuficiente y artificiosa, especialmente porque su alcance es sólo material y no permite la duplicación de la conciencia. Este desengaño, por supuesto, no implica una decepción que conduciría al repudio de la ficción como artificio, sino un desencanto que, al hacer evidentes los límites de la representación, le reconoce cierto poder y valor a la simulación.

Como se aprecia en buena parte de la obra de Bioy, la ficción no ofrece una vía de fuga de la violencia que el autor, heredero de Macedonio y Schopenhauer, postula como fundamento de la existencia humana. Empero, la ficción si se postula como una vía de evasión modesta, por la que el ser humano puede distraerse e incluso experimentar y/o simular temporalmente la otredad. Porque de todas las ficciones, pareciera que para Bioy, además de los sueños, la única que el ser humano puede experimentar en carne propia y de forma efectiva es el travestismo y que por ende la única contingencia que el ser humano puede sortear es la de la identidad. Y es que como se ve en *La invención*, Bioy Casares parece haber anticipado la inexistencia de una identidad esencial y permanente y la estrecha relación entre la identidad y la representación, que varias décadas después Roland Barthes, Servero Sarduy y Ervin Goffman, entre otros, teorizaron. Relación que supone que la identidad, como representación, es un discurso que implica el concierto armónico de todos los elementos simbólicos (mímica, cosmética, gestualidad, vestuario, teatralidad, diálogo) que conforman su andamiaje y que como tales son accesorios, intercambiables, sustituibles o susceptibles de adoptar una vasta gama de combinaciones.

### Bibliografía de obras citadas:

- BIOY Casares Adolfo, *La invención de Morel*, Cátedra, España, 2003.
- BIOY Casares Adolfo, *La Obra, El lado de la sombra*, Tusquets editores, España, 1994.
- BIOY Casares Adolfo, *Prólogo en La trama celeste*, Losada, Argentina, 1999. El prólogo acompaña la antología de cuentos de 1948 desde 1968.
- BOLÍVAR Echeverría, “De violencia a violencia”, *Vuelta de Siglo, ERA, México, 2006*.
- BORGES Jorge Luis, *El otro tigre, El Hacedor, Obras completas II*, Emecé, Argentina, 2010.
- BORGES Jorge Luis, *La biblioteca de Babel, Ficciones*, Alianza Editorial, España, 2004.
- BORGES Jorge Luis, *Uqbar, Ficciones*, Alianza Editorial, España, 2004.
- BORGES Jorge Luis, BIOY Casares Adolfo y OCAMPO Silvina, *Prólogo, Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana S.A., España, 1977, versión pdf.
- Chico Buarque, *Construção, Construção* (1971).
- FERNÁNDEZ Macedonio, *Tantalia*, en *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, Obras completas vol. 7, Corregidor, Buenos Aires, 2004.
- FREUD Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, España, 2009, traducción de Ramón Rey Ardid.
- LEVINE Jill Suzanne, *Guía de Bioy Casares*, Fundamentos, colección Espiral/ensayo, 1982
- MACGOWAN K. y MELNITZ W., *Las edades de oro del teatro*, FCE, México, 2010, traducción de Carlos Villegas.
- PAVIS P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.
- PICHÓN Rivière Marcelo, *La invención y la trama*, Tusquets, Fábula, 2002
- SARDUY Severo, *Escrito sobre un cuerpo, Obra Completa, Tomo II*, FCE, Madrid, 1999.
- SARDUY Severo, *La simulación*, en *Obra Completa, Tomo II*, FCE, Madrid, 1999.
- SIMMEL Georg, *El concepto y la tragedia de la cultura, Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 1988, versión pdf.