

01013
53



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL TEMA DEL AMOR/MUERTE EN LA INVENCION DE MOREL DE ADOLFO BLOX CASARES



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

P R E S E N T A :

ITZEL RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

ASESOR: MAESTRO ROMEO TELLO GARRIDO



MÉXICO, D. F.



2003

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



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.

2

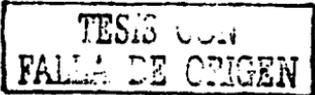
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta tesis se realizó gracias al apoyo de CONACYT para el Proyecto 38140 H. *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo (crítica textual, recepción e hipertexto)*, coordinado por el Doctor Gustavo Jiménez Aguirre.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A Fernando

A mi familia, siempre presente



ÍNDICE

Introducción	5
I. Delimitaciones del tema de amor/muerte	19
II. Adolfo Bioy Casares, escritor de historias de amor	
Adolfo Bioy Casares	40
Lo amoroso y lo fantástico	43
Enigma y apariencia	63
III. El amor/muerte en <i>La invención de Morel</i>	
<i>La invención de Morel</i>	67
Amor de Morel	71
Amor del fugitivo	78
El amor como sacrificio	89
La trascendencia del amor después de la muerte	92
Conclusiones	96
Bibliografía	101

Introducción

"Mucho antes de ser escritor me puse a escribir una novela para enamorar a una mujer. No conseguí ni lo uno ni lo otro, pero sospecho que ese primer intento dejó en mí algo que me encaminó a este oficio de escribir, en el que trabajo desde hace mucho y que me parece el mejor de todos"¹. Gracias a este primer amor no consumado que vivió Adolfo Bioy Casares se consumó un gran escritor, y gracias también a su riguroso oficio y férrea autocrítica² se gestó *La invención de Morel* (1940): "Más que el acierto, procuré la supresión de errores en la composición y escritura de *La invención de Morel*. En cierto modo era como si yo me considerara infeccioso y tomara todas las precauciones para no contagiar a la obra. La escribí en frases cortas porque una frase larga ofrece más posibilidades de error"³. De esta forma, *La invención* presenta, como bien apunta Andrés Amorós "...un mundo inquietante, no acabado del todo (...)"⁴. *La invención* ha creado en mí ese ambiente de inquietud, no sólo por su estructura precisa sino por la forma de abordar dos de los temas más tradicionales en la literatura: el amor y la muerte. La mezcla de ambos refleja un mundo con límites e imperfecciones, quizás por esto, me he interesado en esta novela. *La invención* ambiciona a lo largo de sus páginas no sólo

¹ Adolfo Bioy Casares, *De las cosas maravillosas*, Temas, Buenos Aires, 1999, p. 40.

² Recuérdese que el propio Bioy Casares critica sus textos anteriores a *La invención*. De ellos afirma: "Con relación al *Prólogo*, mi primer libro, no se puede hablar de aceptación. En seguida de publicarlo me arrepentí y traté de que nadie lo conociera. El segundo libro *17 disparos*, tuvo una aceptación demasiado favorable, para sus pocos méritos. El tercero, *Caos*, escandaloso, torpe y desagradable suscitó críticas adversas. En *La Nación* dijeron que yo debía dedicarme a sembrar papas. Tanta severidad molestó a algunas personas, que me enviaron cartas alentadoras y cordiales; volvía un poco molesta mi situación el hecho de que yo me sintiera menos de acuerdo con mis corresponsales que con el crítico" (Martha Paley de Franceseato, "Entrevista a Adolfo Bioy Casares", *Hispanérica*, 1975, núm. 9, p. 75). Marcelo Pichon Rivière apunta a este respecto: "Con *La invención de Morel* Bioy Casares se despidió de una vasta obra ilegible, logra una novela perfecta y tiene apenas 26 años" (*La invención y la trama*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 13).

³ Marcelo Pichon Rivière, selección introducción y notas, *op. cit.*, 2002, p. 83.

⁴ Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 75.

inquietar con el amor del fugitivo –razón que da vida a esta tesis–, sino dar cuenta de la realidad que se nos opone y saber que la verdadera vida está ausente de nuestro mundo⁵. Este interés me llevó a analizar uno de los temas constantes de Bioy: el amor. El concepto tiene un tratamiento especial –su no consumación y la posible realización con el sacrificio de la muerte, por medio de una máquina de la inmortalidad (introducción de elementos fantásticos)– y en este tratamiento radica mi tesis.

La obra de Bioy Casares ha sido estudiada relativamente poco en comparación con otros escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez. La mayor parte de la crítica está abocada a *La invención de Morel*, la cual ha generado gran interés a partir de su publicación en 1940. Recuérdese, a modo de ejemplo, el famoso prólogo que le escribe Jorge Luis Borges y donde la llama “novela perfecta”. Me parece oportuno hacer una rápida revisión de los trabajos dedicados a desentrañar la poética de Bioy Casares y específicamente a *La invención de Morel*.

Como mencioné anteriormente, el prólogo de Borges es quizás la primera crítica seria que se hace a la novela; en él la concibe como un trabajo perfecto donde no falta ni sobra nada. Borges la propone como ejemplo de trama interesante: “despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un sólo postulado fantástico pero no sobrenatural”⁶; finalmente, para Borges la novela se trata de un trabajo literario de gran imaginación razonada.

⁵ Idea de Arthur Rimbaud citada por A. Amorós, *op. cit.*, p.75.

⁶ Jorge Luis Borges, “Prólogo” a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, EMECÉ, Buenos Aires, 1999, p. 14.

Entre los artículos destacados quiero señalar el de Margo Glantz⁷ que de manera general propone una analogía entre el amor del fugitivo y la Arcadía pastoril. A partir de una cita de Octavio Paz⁸, Glantz reflexiona sobre el tema del amor en Bioy Casares, y en general sobre los temas más recurrentes de este autor. La autora sugiere que la novela –la imagen de la mujer, el amor y la muerte, la utopía, la isla, el juego con el reflejo, la mirada, la memoria– es el texto posible para descifrar la metáfora que acuñaron los trovadores provenzales: el amor. Bioy recrea al “eterno amante de eterna amada como diría Quevedo y revelador de un conocimiento (...) al destruir la materia reinstaura lo luminoso”⁹. Afortunado también es el artículo de Maribel Tamargo¹⁰, donde arma la frágil trama de la lectura laberíntica que sugiere *La invención*. No sólo están representados los lectores que se encuentran fuera de la novela sino también los de dentro, se antoja un trabajo intertextual. Tamargo la define como novela autorreflexiva tanto en la temática como en la estructura. El narrador-protagonista es “lector” de una historia hecha por imágenes y del texto de Morel; éste lee y es testigo de su invención; el editor es lector (presencia física) de los discursos: el del fugitivo y el suyo; finalmente nosotros los lectores del manuscrito ya editado llevamos a cabo la cuarta lectura de este laberinto. Los personajes existen como consecuencia de la voz del discurso, es decir, son resultado de la trama.

⁷ Margo Glantz, “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel* y la Arcadía pastoril”, en *Intervención y pretexto*, UNAM, México, 1980, pp. 29-52.

⁸ “El tema de Bioy 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 de la nuestra: corremos tras de sombras pero nosotros también somos sombras” (*Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1982, p. 48). En este pequeño ensayo Paz da la descripción perfecta de uno de los temas base de Bioy Casares: el amor y su conducción a través de la trama; la cita propuesta es texto obligado dentro de los estudios de Adolfo Bioy Casares.

⁹ Margo Glantz, art. cit., p. 52.

¹⁰ “*La invención de Morel*: lectura y lectores”, *Revista Iberoamericana*, 1976, núms. 96-97, pp.485-495.

Ernesto Sábato también tuvo algunas palabras para *La invención*. En su libro *Uno y el universo*¹¹, explica la maestría del invento de Morel, el “eternorretornógrafo” y juega con la idea de vivir en este mundo con un invento como el de Morel donde los supuestos fantasmas no son más que vidas cotidianas como las que todos llevamos. Sábato se aleja del trabajo crítico y se deja llevar por lo fantástico, recrea a partir de la creación. Graciela Scheines, una más de las apasionadas por la obra de Bioy, tiene un par de artículos¹² que, muy parecidos en esencia, arrojan luz sobre la poética de Bioy Casares. En “Tres aspectos...”, Scheines hace una revisión de algunos recursos que utiliza Bioy en su narrativa. En “La cárcel y el olvido” trata el tema de la fuga y advierte la ruptura de dos órdenes; en “La endeble eternidad” habla de la afanosa búsqueda de eternidad por parte de los personajes de Bioy y, finalmente, en “El viaje y la otra realidad” estudia al personaje bioydiano que tiene la posibilidad de salir y de volver, gracias a ello existe el acceso a otra realidad, que es táctica infalible de Bioy para adentrarse en lo fantástico. El segundo artículo, “Claves para leer...”, es muy parecido al primero, tanto en los conceptos desarrollados como en los ejemplos. Sin embargo, éste se caracteriza más por ser un trabajo visto desde la perspectiva del modo fantástico: “los personajes de los cuentos de Bioy Casares invariablemente emprenden un viaje que los conduce, sin buscarlo, a lo sobrenatural”¹³; Bioy tiene la virtud, según Scheines, de introducir a los personajes en el mundo fantástico de manera natural, “inventor de ficciones (inserta) al personaje (...) de manera verosímil, en lo sobrenatural, que al mismo tiempo le sirve

¹¹ “Eternorretornógrafo”, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980, pp. 60-61.

¹² “Tres aspectos en la narrativa de Adolfo Bioy Casares”, *Estudios de Literatura Argentina*, Universidad, Buenos Aires, 1982, pp. 217-235 y “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero de 1991, núm. 487, pp.13-22.

¹³ Graciela Scheines, art. cit., en *Estudios de Literatura Argentina*, Universidad, Buenos Aires, 1982, p. 14.

como recurso narrativo para enredar al lector casi inadvertidamente en la trama-trampa fantástica”¹⁴. No sólo existe el manejo de lo fantástico en los personajes; para Scheines el paisaje bioydiano crea una dimensión particular y específica que se funde con el modo fantástico: “en las ficciones de Bioy Casares el viaje prelude el salto a la otra realidad que siempre se produce desde lo cerrado o circunspeto (el) límite que marca la diferencia esencial con la realidad circundante, a menudo se lo acentúa por medio de elementos aisladores: agua, bosques, desiertos, paisajes inhóspitos, murallas, llaves y candados”¹⁵, los personajes y el ambiente están delimitados por lo fantástico. Finalmente Scheines plantea las preguntas recurrentes en la obra de Bioy, “saber quiénes somos, si somos los que jugamos, si detrás del rostro habitual escondemos otros insospechados”¹⁶, Scheines descubre el conjuro de los enigmas en lo fantástico. El artículo muestra que la lectura de la obra de Bioy induce al lector a un viaje fuera de este mundo, donde lo imposible es posible y las identidades se traslapan.

Esperanza López Parada construye un artículo¹⁷ que revisa aspectos de la narrativa bioydiana, en particular en *La invención*. Desarrolla los siguientes elementos: el ámbito interior, los milagros adversos, el héroe, las sombras, el modelo de muerte y los símbolos. A lo largo del estudio va analizando estos aspectos y propone un hilo conductor que justifique la premisa de “ser un solitario abandonado, al lado mismo de la compañía”¹⁸, reconoce la manera de suceder las cosas y descubre la coherencia de ese mundo al que se refiere *La invención*, “entre los modos numerosos y diversos del mito de

¹⁴ Scheines, art. cit., p.16.

¹⁵ Graciela Scheines, “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, núm., 487, p 17.

¹⁶ Graciela Scheines, art. cit., en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, núm., 487, p.19.

¹⁷ “El roce de las imágenes”, *Revista de Occidente*, julio de 1991, núm. 121, pp.122-132.

¹⁸ Esperanza López Parada, art. cit., en *Revista de Occidente*, julio de 1991, núm. 121, p. 132.

Robinsón (...), Bioy ha formulado la correcta metáfora (...) su náufrago, su pobre *asceta tecnológico*, lo es en cuanto víctima de tal prodigio adverso, tener enfrente lo que ama y no poder siquiera rozarlo”¹⁹. López Parada sugiere que el escándalo y la brillantez de la historia radica en “la independencia de las imágenes”. De manera más profunda, y con una amplia bibliografía sobre Bioy y lo fantástico, se encuentra el libro de Francisca Suárez Coalla²⁰. En él se admira un riguroso trabajo que va desde lo fantástico como técnica literaria hasta la imagen de Bioy Casares como escritor, además de hacer un análisis de sus novelas más representativas: *La invención de Morel*, *Plan de evasión*, *El sueño de los héroes* y *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. En cada una de estas novelas Suárez Coalla estudia pormenorizadamente tanto la estructura y la técnica, como temas específicos. De la misma forma, en el libro de Suzanne J. Levine²¹ se hace un análisis riguroso de la literatura fantástica y de la obra de Bioy Casares. Además de estudiar paralelamente *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, la propuesta se basa en el hecho de que *Plan* es una reelaboración de *La invención*, y Levine teje a lo largo de su libro, los hilos conductores de su tesis.

Hay también homenajes. Quizás sea oportuno mencionar el que se llevó a cabo en México, cuyas ponencias se reunieron después en la *Revista de la Universidad de México*²². Allí varios investigadores y escritores trataron algunos de los temas relevantes de la poética bioydiana, además de valorar las cualidades sorprendentes de Bioy como escritor de relatos. Francisco Hinojosa, en “Adolfo Bioy Casares. Si los cuentos fueran

¹⁹ *Ibid.*, pp. 131-132.

²⁰ *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, UAEM, México, 1994.

²¹ *Guía de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982.

²² “Homenaje a Bioy Casares”, *Revista de la Universidad de México*, 1991, núm. 483, pp. 44-53.

casas”, hace un recuento breve de los tipos de personaje –héroes casi siempre– y la construcción de mundos donde viven, aman y mueren. Hinojosa califica el juego de Bioy como una “irrealidad aglutinada por la razón, multiplicada por los espejos y reafirmada por la viva presencia de las flaquezas humanas –el amor entre ellas–, se extiende una endeble línea de horizonte que se rompe al menor roce para dar libre paso a la confusión”²³; para Hinojosa el amor y la fantasía pueblan las ficciones de Bioy. El concepto de amor para Hinojosa no queda inadvertido; piensa, al igual que Paz, que el amor es inasible y que las sombras intentan en un afán absurdo asir otras sombras. Finalmente, me gustaría mencionar uno de los artículos más interesantes de este homenaje, el de Juan Villoro, “Bioy con nosotros”. Éste se construye a partir de una cita de Marcelo Pichón Rivière²⁴, Villoro plantea la reinención de la escritura de Bioy después de *La invención*. Encuentra de manera notable un estilo literario más sobrio y eficaz, hace un recuento de los escenarios, situaciones y personajes del Bioy posterior a su obra maestra y descubre en sus personajes al héroe que no sabe nada y revela todo. Villoro dice que “el amor (en la narrativa bioydiana) es el máximo acto de invención: exige, ante todo, negar este mundo”²⁵. La relación del amor, el tipo de personaje y su interrelación con el ser amado dan como resultado un héroe característico de Bioy –como lo nombra Villoro–, uno de los nuestros.

²³ Francisco Hinojosa, art. cit., en *Revista de la Universidad de México*, 1991, núm. 483, p. 47.

²⁴ Pichon Rivière afirma: “Un autor busca algo más que la perfección de sus visiones iniciales. Su obra intenta un doble movimiento: contradecir, depurar y desdecir esas visiones” (Juan Villoro, art. cit., p. 52)

²⁵ Juan Villoro, art. cit., en *Revista de la Universidad de México*, 1991, núm. 483, p. 53.

Otro homenaje que rescata estudios notables es el del Premio "Miguel de Cervantes"²⁶ (1990), sólo haré mención de los textos que iluminen mi trabajo. En primer término está el artículo de Enriqueta Morillas Ventura, "Las viejas y nuevas historias de Adolfo Bioy Casares"; en él plantea que a lo largo de la obra de Bioy se encuentran características que marcan su narrativa, "si bien es verdad que el rigor de la trama y la importancia del argumento son en su obra relevantes, también lo es que sus temas (...), muestran una permanente preocupación por la soledad y el desencuentro humanos, en el distanciamiento temporal y espacial que inciden especialmente en las fronteras de la apariencia para situar lo real en otro plano"²⁷. Morillas califica a Bioy entre escéptico y sentimental, y propone como reflexiones consagradas en la narrativa bioydiana las actitudes humanas, la literatura, los placeres, los viajes, la soledad y el amor. Uno más de los textos es el de Juana Martínez Gómez, "Conversadores viajeros y nostálgicos en los últimos cuentos de Adolfo Bioy Casares". En este artículo Martínez Gómez hace un estudio preciso de los personajes, "la fórmula tradicional, preferida por Bioy, el personaje narrador puede contar su propia experiencia, pero también puede convertirse en interlocutor sociable y comunicativo"²⁸. Martínez Gómez cataloga los personajes, su tipo de discurso y precisa el punto de vista con el que se mueven dentro de la trama. Blas Matamoro es otro más de los que integran *Premio*, con su artículo "Archipiélago". Matamoro dibuja el mapa de la historia y connotación de la isla como el elemento narrativo tradicional e inserta en este planteamiento la isla de *La invención* como versión

²⁶ Dónoan, et al. *Premio "Miguel de Cervantes" 1990*, Anthropos, Barcelona, 1991.

²⁷ Enriqueta Morillas Ventura, art. cit., en *Premio "Miguel de Cervantes" 1990*. Anthropos, Barcelona, 1991. p. 30.

²⁸ Juana Martínez Gómez, art. cit., en *Premio...*, p. 66.

paródica de una sociedad utópica. Finalmente, está el texto de Teresita Mauro, “Adolfo Bioy Casares. Los laberintos de la imaginación”. En este artículo, Mauro propone cuatro constantes: el texto como reescritura y la biblioteca inagotable, en el que habla del discurso narrativo de Bioy como transcripción literal, parodia o citación directa o indirecta de otros libros anteriores con los que construye nuevos textos y nuevas representaciones. Existe para Mauro un juego de múltiples voces: “el laberinto de citas (tiene) la doble función de ese proceso de escritura y reescritura”²⁹; la utopía del amor y muerte, toda desdicha de amor en la narrativa bioydiana no hace sino confirmar, para Mauro, las limitaciones que el tiempo, los sueños, las fantasías y las palabras ofrecen al destino del hombre, que tienen como única certidumbre su muerte; finalmente, en las aventuras de la imaginación, Mauro habla de un Bioy que afirma en sus ficciones un vértigo de interpretaciones y reelaboraciones, esa multitud de hipótesis y símbolos que nos expone Bioy Casares.

La edición crítica de Trinidad Barrera³⁰ es otro trabajo para el estudio de *La invención*. En la introducción, Barrera hace un análisis a partir de tres apartados metodológicos: morfosintáctico (señala las unidades de la novela), semántico (trata las claves significativas del texto literario) y retórico (propone los recursos utilizados para relacionarse con el lector). Éste es un análisis exhaustivo que me parece esquemático y poco atractivo. Además, la edición cae en el error de incluir las notas del propio texto

²⁹ Teresita Mauro, art. cit., en *Premio...*, p. 108.

³⁰ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, *El gran Serafín*, Cátedra, Madrid, 2001. Respecto a la colección de cuentos cortos editada junto con *La invención*, me refiero a *El gran Serafín* (1967), Trinidad Barrera utiliza el mismo sistema de análisis que el de la novela. Ve la importancia de incluir estos cuentos dentro de la colección Cátedra por no tener una publicación hecha en España. (la única data de 1972 en Buenos Aires por EMECÉ). Me parece interesante la aportación del análisis y edición crítica de Barrera con respecto a estos relatos porque contribuye a la escasa bibliografía sobre *El gran Serafín*.

mezcladas con las notas de la editora; aunque aparecen marcadas de forma diferente, este formato desmerita el juego que propone Bioy. Esta edición anotada se basa en las variantes de *La invención* que se encuentran en *Sur*³¹, y el contraste con la versión final. Trinidad Barrera ofrece a lo largo de la edición definiciones de vocablos para una mejor lectura; sin embargo, en algunos casos son poco afortunadas.

En el ámbito académico existen algunas tesis que me parecen dignas de mención: *Enigmas y máquinas: La narrativa de Adolfo Bioy Casares* (1990), de Cristina Matilde Horsman Hernández, trabaja aspectos recurrentes de su poética. Su punto de partida para releer a Bioy es la obra en colaboración con Borges; ve en el trabajo conjunto, el origen y la huella de la narrativa bioydiana. Matilde Horsman plantea el enigma bioydiano como una reelaboración del estilo narrativo policial; examina *La invención* como modelo paradigmático de los relatos posteriores de Bioy. Matilde Horsman busca como un detective el rastro de los temas y mecanismos que Bioy utiliza a lo largo de su narrativa, y los descubre en el trabajo conjunto con Jorge Luis Borges en los relatos hechos con el pseudónimo de Bustos Domecq: “profetizan a un escritor que crea su propio precursor”³². *Literatura fantástica argentina: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar* (1992), de Aída Gambetta Chuk, es un trabajo bien documentado que en un capítulo intenta abarcar los elementos representativos de lo fantástico, así como personajes y recursos en Bioy. Gambetta habla del juego del relato fantástico bioycasereano y su relación con “los dominios de la psicología cognoscitiva y, particularmente (con) una

³¹ Antes de ser publicada como libro aparecieron algunos fragmentos en *Sur*, 1940, núm. 72, pp. 43-71.

³² Cristina Matilde Horsman Hernández, *Enigmas y máquinas: la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, tesis de doctorado, Yale University, 1990, s/n (introducción).

reflexión sobre la recepción literaria”³³. La parodia que ejerce Bioy en su narrativa es una práctica de reflexión sobre la literatura fantástica; Gambetta dice al respecto que Bioy ofrece al lector una libertad tal que puede sustituir el caos de la existencia por el orden estético del relato fantástico, la premisa se basa en las ideas de Eric S. Rabkin³⁴. *Espacio y alteridad en las novelas de Adolfo Bioy Casares* (2000), de Víctor Escalante Jarero, propone una discusión sobre el género o genericidad de lo fantástico, además de analizar profundamente el espacio y su importancia para la trama en *La invención de Morel, Plan de evasión y Dormir al sol*. Para Escalante los espacios y sus características son diversos porque Bioy Casares los enfrenta con la soledad, la percepción y la identidad. Escalante afirma sobre *La invención*: “el narrador-protagonista... no logra hacer presa el mundo, ya que su percepción del mundo no le permite tener una clara articulación de éste”³⁵; los espacios de la isla se caracterizan por su entrecruzamiento, Escalante advierte un mundo que no responde a lo esperado: “el espacio cumple una función activa en las relaciones interpersonales, no es sólo el lugar donde éstas ocurren; posee un sentido para las mismas, las favorece o las interfiere”³⁶. El amor que ofrece *La invención* tiene plena justificación, los entrecruzamientos de espacios sugieren la eternidad del sentimiento en el espacio virtual y el propio espacio crea la renuncia a lo indeterminado de lo real. *La imagen del amor en La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares* (2000), de Pablo Sol, es una investigación cuyo título, a pesar de ser muy similar al presente trabajo, plantea la

³³ Aída Gambetta Chuk, *Literatura fantástica argentina: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar*, tesis de doctorado, UNAM, 1992, p. 154.

³⁴ Eric S. Rabkin, *La ciencia ficción, historia, ciencia, perspectiva*, Taurus, Madrid, 1982.

³⁵ Víctor Escalante Jarero, *Espacio y alteridad en las novelas de Adolfo Bioy Casares*, tesis de maestría, UNAM, 2000, p. 45.

³⁶ V. Escalante Jarero, *op. cit.*, p. 54.

idea del amor sobre tres ejes principales: el deseo triangulado³⁷, la imagen de la mujer y la imagen del amor. El autor reduce el amor del fugitivo a un simple enamoramiento, lo trascendente de la novela es lo que se encuentra detrás del invento, es decir: el amor. Para Sol, la imagen del amor existirá mientras exista el amor trágico y los hombres insistan en perseguir sombras por amor. Quiero recalcar que los planteamientos ofrecidos por Sol han enriquecido el presente trabajo para diferir del suyo y fundamentar algunas ideas en el mío.

Hasta aquí este pequeño recuento de trabajos dedicados a *La invención* y a los temas bioyrianos más recurrentes, el *corpus* es vasto. El impacto de la novela no sólo se vio reflejado en estudios y artículos en el ámbito académico, también lo hizo en un nivel de importancia similar en las diversas adaptaciones de su obra para el cine³⁸.

Creo oportuno explicar cómo he estructurado mi investigación. Está dividida en tres capítulos: "Delimitaciones del amor/muerte", "Adolfo Bioy Casares, escritor de historias de amor" y "El amor/muerte en *La invención de Morel*". El objetivo de este trabajo radica en entender por qué los "amores"³⁹ de *La invención*, siendo amores no consumados, tienen como fin último el sacrificio de la vida con la muerte: ¿por qué son tan conmovedores?, ¿qué sugiere Bioy con ellos? Ante tantas interrogantes, en el primer capítulo trataré de delimitar el concepto de amor/muerte el cual permea los amores de la novela; propongo una revisión oportuna de los diversos conceptos de amor y su relación con la muerte, además de justificar y dibujar las fronteras para restringir sus

³⁷ Basado en la tesis propuesta por André Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*.

³⁸ Sobre las adaptaciones cinematográficas, remito al resumen que Pablo Sol elabora en la introducción de su tesis, pp. 3-9.

³⁹ Me refiero al del narrador-protagonista y al del inventor llamado Morel.

características. En el segundo capítulo intentaré tender un puente entre el amor y Bioy Casares, inicio un diálogo entre lo fantástico –a grandes rasgos definiré el origen y las características del modo fantástico– y lo amoroso dentro de la narrativa bioydiana, probando que la esencia del amor/muerte está en la obra de Bioy y que se vuelve aún más fuerte al lado de lo fantástico, jugando siempre con los binomios enigma/apariencia, lo fantástico/ lo amoroso y vida/muerte. En el tercer capítulo delinearé las influencias literarias más próximas a la novela para dar pie a la interpretación de los amores/muerte de *La invención* –su posible esencia de sacrificio y trascendencia después de la muerte– además de corroborar el objetivo de éstos frente al lector y frente a la misión de la novela moderna, a la que se refiere Amorós: “(...) hoy la novela no se limita a los grandes hechos, las decisiones fundamentales, las frases espectaculares. Por el contrario, atiende sobre todo a esa trama gris aparentemente sin sentido que constituye nuestra vida cotidiana”⁴⁰.

⁴⁰ Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 74.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I
DELIMITACIONES DEL TEMA AMOR/MUERTE

En este primer capítulo es necesario establecer el concepto de amor/muerte desde el cual quiero leer *La invención de Morel*. La pauta para este concepto tiene como referencia la idea constante del amor con la que juega Bioy Casares en su obra; sin embargo, las fronteras van más allá de la narrativa bioydiana, y por ello no quise introducir, en este primer capítulo, a la figura de Bioy Casares como escritor de historias de amor, ni hacer referencias explícitas a los amantes de *La invención de Morel*. Creo que es oportuno fundamentar el tema del amor/muerte antes de entrar de lleno en el análisis. De tal suerte, en este capítulo, el juego del amor y la muerte tendrán el papel protagónico, porque ellos dan forma a la estructura que soporta al trabajo.

Definir conceptos como el amor y la muerte resulta francamente complejo, y quizás un trabajo de esta especie acabe tomando visos filosóficos; es por eso que en este primer acercamiento al tema intentaré establecer límites que restrinjan y aclaren el concepto que utilizo. Debo puntualizar que mi afán, no es definir conceptos como amor y muerte, ni dar cuenta de su evolución histórica y literaria, sino poner sobre la mesa ciertas ideas que ayuden a delinear las fronteras, y así desarrollar el tema que me atañe.

Creo importante despejar el camino hacia el amor revisando, en principio, las distinciones que señala Octavio Paz¹ entre erotismo y sexo. En un primer momento existe el instinto sexual que manifiestan tanto animales como seres humanos; sin embargo, el ser humano inventa el erotismo para domar al sexo e insertarlo en la sociedad; éste encuentra su exclusividad en el ser humano. El amor y el erotismo son formas derivadas del instinto sexual, porque los dos se definen explícitamente por su independencia del acto sexual

¹ Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

reproductivo. Téngase en cuenta que sin la esencia erótica no hay amor; la tesis de Paz “la llama doble” – erotismo y amor – se alimenta de la sexualidad.

En el erotismo el objetivo no es la procreación sino, como dice Paz, “sed de otredad”. Esta característica se manifiesta sólo en el amante que busca su satisfacción en ese “otro”; el amor se plantea esta misma premisa, pero se da a partir de la atracción hacia una persona única, con la diferencia de que su búsqueda es por un cuerpo y un alma. El amor es elección, mientras que el erotismo es aceptación.

Georges Bataille coincide en el hecho de que el erotismo es de condición humana; sin embargo, no hace la distinción entre amor y erotismo: para él, el segundo implica el acto sexual no reproductivo así como el sentimiento amoroso. La fórmula que define el erotismo de Bataille es “la aprobación de la vida hasta la muerte”².

Bataille va más allá de lo que propone Paz, en el sentido de que para él, el erotismo es una “sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad– por un sentimiento de profunda continuidad”³. Si esto es así, el hombre, a través de lo erótico, tiene como fin alcanzar al ser íntimamente hasta el punto, parafraseando a Bataille, del desfallecimiento.

El erotismo batailliano manifiesta una idea de destitución: la disolución del ser y su destrucción: el acto sexual, que se advierte como un acto de violencia.⁴ Así, se vive de tres formas diferentes: la de los cuerpos, la de los corazones y la de lo sagrado. El

² Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 15.

³ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 20. Para Bataille el ser es discontinuo ya que cada uno es distinto de todos los demás, y éste busca la continuidad a partir de la reproducción sexual (los hijos), aunque no la lleva a cabo ya que cada ser, los hijos en este caso, son diferentes. Sin embargo, la continuidad del ser tiene sentido gracias a la muerte porque sigue, de otra forma su curso (véase, *op. cit.*, pp. 16-20).

⁴ Recuérdese que para Bataille la violencia se presenta en el acto sexual: “la violencia humana no es esencialmente efecto de un cálculo, sino de estados sensibles...” (*Ibidem*, p. 68).

erotismo de los cuerpos es sexual, su esencia primera es la violencia consumada. Más adelante revisaremos, con detenimiento, los otros dos. Por el momento lo importante es que tanto Paz como Bataille establecen una distinción con respecto al acto sexual y al erotismo. Siguiendo los pasos del erotismo se encuentra el amor.

Ya delimitada la primera frontera creo fundamental revisar –basándome otra vez en Paz– la distinción entre el sentimiento amoroso y la idea del amor. El primero pertenece a todos los tiempos y lugares; es la atracción pasional que sentimos hacia una persona entre muchas. Este sentimiento es universal; en este sentido hallamos claros ejemplos en la literatura, donde no se narra la filosofía del amor (la idea) sino el testimonio del sentimiento amoroso. En tanto, la idea del Amor es elección; tiene como elementos posibles la transgresión, el castigo y la redención, todo esto dentro de una concepción occidental. Se pueden encontrar ejemplos en algunas obras literarias donde el amor es paradigma.

Esta pequeña distinción da un giro importante al tema y también lo aclara. El amor es entonces no únicamente el sentimiento que todos creemos conocer y que experimentamos, sino una conceptualización que se ha transmitido de generación en generación, una idea aprendida que, en algunos casos (casi todos literarios) se ha convertido en un arquetipo¹. Para efectos de este trabajo, la idea del Amor es la de motor. A partir de este momento hablaré, pues, del concepto no del sentimiento.

¹ Entiéndase arquetipo como un modelo original y primario. Utilizo el concepto de arquetipo desde el punto de vista de Paz: “Reinventar el amor es reinventar a la pareja original...” (*La llama doble*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 220).

He expuesto ya algunas características que empiezan a moldear el concepto de amor, cuyos puntos son atracción y elección. Parece adecuado traer algunas definiciones básicas que apunten y den paso al manejo de estas primeras ideas.

La Real Academia Española define al amor como “pasión que atrae un sexo al otro”⁶. Esta definición un tanto escueta, empieza a darnos las pautas de la relación amor/muerte ya que habla de pasión y de cómo ésta se vincula de manera inmediata a ideas de tormentos y penas, hasta llevar el asunto a la tragedia. El *Diccionario de Filosofía* de Abbagnano dice: “amor (...) se usa para designar un deseo de posesión, cuando tal deseo adquiere la forma dominante de la pasión”. Una vez más el amor tiene como condena la pasión. José Ortega y Gasset, en sus *Estudios sobre el amor*, define de manera estricta el concepto como “pura actividad sentimental hacia un objeto, que puede ser cualquiera, persona o cosa”⁷.

Platón, en el *Banquete* expone el amor como un estado intermedio entre posesión y no posesión, es decir, el amor como una actividad sensual que anhela algo o alguien. Platón habla de un deseo que se traduce en la búsqueda de posesión, que en un primer momento se dirige a un cuerpo hermoso llevando la búsqueda a lo espiritual. Esta posesión tiene como fin último la contemplación de las formas eternas, de las formas hermosas: acceder a la felicidad, y en este camino de lo físico a lo elevado su meta última es la inmortalidad, utilizando el amor como motor.

⁶ RAE, *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid, 1976, s.v. “amor” sobre la pasión apunta: “El acto de padecer tormentos, penas, muerte y otras cosas sensibles. // Por antonomasia se entienden los tormentos y muerte que nuestro señor Jesucristo padeció por redimir el género humano. // Particularmente se toma por la exclusiva inclinación o preferencia de una persona a otra, por interés o motivo particular”.

⁷ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 87.

La idea del amor platónico nunca se refiere a los sujetos, de tal suerte que se rige de manera subjetiva, ya que atañe al que busca la contemplación; para Platón, el sujeto se convierte en objeto erótico. La idea del amor no se define en el discurso; en realidad se habla de erotismo, lo que se encuentra en él es la aceptación, no la libertad ni la elección.

Hasta aquí un primer acercamiento al amor. En estas definiciones encontramos puntos significativos y concordantes; el amor se refiere al deseo, posesión y atracción por alguien o algo, el sufrimiento se experimenta gracias a la pasión que se genera en el amante de manera libre. Al tener claro esto, podemos entonces profundizar y descubrir los matices que lo relacionan con la muerte.

El arte de amar de Ovidio nos ofrece un catálogo extenso sobre el oficio de amar y recrea el deseo de poseer algo o alguien. Su importancia radica no en la lista de artimañas de que se echan mano para obtener los favores del amante, al menos en este estudio no entraré en esos detalles, sino en los pequeños conceptos que contribuyeron a desarrollar la cultura medieval; es de importancia el hecho de que en la Edad Media se copió, estudió e imitó este tratado amoroso y por obvias razones el amor cortés tiene grandes trazos ovidianos.

La idea fundamental de Ovidio quizás se pueda resumir en esta premisa hecha por él mismo en su tratado: "el arte que enseño se recrea en las dificultades"⁴. Las dificultades hablan mucho del ambiente que rodea al amor y quizá me atreva a decir que es la parte medular del inicio del acto amoroso. Primero se tiene el deseo de poseer, sin embargo, éste se encuentra con múltiples obstáculos y, la consumación, es decir la posesión, deja de ser próxima: el deseo se convierte en algo mucho mayor aún. La idea

⁴ Ovidio, *El arte de amar*, en *Poetas latinos*, EDAF, Madrid, 1962, p. 932.

ovidiana conecta con el amor cortés:⁹ “la insatisfacción es la esencia del deseo, y, el amor, una exaltación angustiada”¹⁰.

Ahora las vetas son mucho mayores, el amor no sólo es el deseo de poseer sino que tiene otras características que lo hacen más complejo, en primer lugar, los obstáculos que dan origen a la insatisfacción del deseo y, más adelante, el amor que lleva al amante a la angustia. Estos componentes dan el punto clave para hallar un nuevo arte de amar:

los trovadores (...) tiene la sensación de que el amor es por naturaleza paradójico y contradictorio. El amor es el deseo y el deseo busca su satisfacción, pero, una vez satisfecho, muere. La naturaleza del deseo es desear su muerte. Y si desea vivir su vida de deseo, desea la frustración, no la satisfacción. Por eso el amor es contradictorio: es alegría y sufrimiento, angustia y exaltación¹¹.

La idea de contrarios se hace presente en la época medieval y en el amor cortés. La paradoja es desear pero intentar no tener lo deseado para que el deseo no muera, y si se tiene lo deseado pedir su muerte. El amor cortés no es una tabla de salvación, ni siquiera llega a la idolatría. Surge con la admiración hacia una persona, más adelante ésta se transforma en entusiasmo, pero al ser un deseo no resuelto culmina con el desastre. Aquí se conecta a la idea de la pasión, ya que significa “sufrimiento y, por extensión, designa también al sentimiento amoroso”¹². Se antoja como un laberinto donde el objetivo es el deseo de poseer, pero el fin último es la pasión y su resultado trágico.

El hombre medieval se encuentra en un círculo vicioso, de matices propios:

El callejón sin salida de un deseo sin otro objeto que sí mismo. Narciso representa una obsesión permanente de la fin'amor: el amor a sí mismo, pero

⁹ En el siglo XII junto con el nacimiento de Europa, surgen creaciones de nuestra civilización: la poesía lírica y la idea del amor como forma de vida.

¹⁰ Michael Cazanave, et al., *El arte de amar en la Edad Media*, Medievalia, Barcelona, 2000, p. 12.

¹¹ Michael Cazanave, *op. cit.*, p. 11.

¹² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 213.

todavía más, el amor al amor, que cantan tan complacidamente trovadores y troveros, para los que la dama no es sino una abstracción¹³.

Si esto es cierto, ¿qué ocurre con el paradigma mayor de amor y muerte que aparece en: *Tristán e Isolda*, y que se configura en nuestros días como el arquetipo del amor-pasión?. Tristán e Isolda no mueren de ardor interior, pero sí lo hacen por no asumirlo¹⁴. Quizás se trata del ejemplo más claro de muerte por amor; se introduce un ingrediente nuevo en este modelo de amar: la muerte.

Para entender mejor el camino, que a ratos podría resultar forzado, es necesario citar el trabajo de Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, que da la pauta para referirnos al amor /muerte.

Rougemont, al hablar de la pasión, la define como sufrimiento: “la pasión de amor significa desgracia”; el amor tiene nuevo acompañante y éste es la pasión, el matiz ya lo advirtió Paz. Aquí ya no se habla de inclinación o preferencia, hay una connotación de dolor espiritual. En su camino encuentra insatisfacción y obstáculos que lo hacen atractivo, se puede decir que es el combustible de la pasión de amor, el deseo se concentra en lo inalcanzable, así, la posesión y la insatisfacción se mezclan y terminan por provocar una desgracia; entra entonces el juego con la muerte¹⁵. Veamos lo que Rougemont dice sobre el mito de Tristán:¹⁶

¹³ Cazanave, *op. cit.*, p. 116. *Fin' amor* significa un amor purificado, refinado. No tiene por fin el placer carnal ni el reproductivo.

¹⁴ Recuérdese la pócima que toman que los lleva a la pasión amorosa, ellos no tienen la libertad de elección, sin embargo, el resultado de esos amores se toma como un paradigma en la historia de la literatura.

¹⁵ Muerte: “Deceso (...) que tiene lugar en el orden de las cosas y en relación específica con la existencia humana”. Desde este punto de vista puede entenderse como “inclinación de un ciclo de vida; como fin de un ciclo de vida o como posibilidad existencial”, *Diccionario de filosofía*, s. v.

¹⁶ No podemos dejar de lado la idea que ofrece Rougemont sobre el mito *Tristán e Isolda*. Él dice que éste se traduce en las reglas de conducta de un grupo social o religioso, en resumen, las realidades colectivas o

Tristán e Isolda no se aman (...) *Lo que aman es el amor, el hecho mismo de amar. Y actúan como si hubiesen comprendido que todo lo que se opone al amor lo preserva y lo consagra en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto, que es la muerte (este sentimiento los lleva) hacia una muerte de amor, hacia una muerte voluntaria al término de una serie de pruebas de las cuales Tristán saldrá purificado; hacia la muerte que sea una transfiguración y no un azar brutal*¹⁷.

La pregunta es si el amor cortés es entonces una prueba que se ennoblece con la muerte.

El amor y la muerte se encuentran en una misma dirección, me atrevería a decir que se fusionan. El mito de Tristán los hace complementarios. Si pensamos que *Tristán e Isolda* son parte del paradigma del amor/muerte, por la connotación de lo trágico. Tengamos presente que el fin último no es la felicidad, eso lo separaría, de cierta forma, del amor provenzal en el que el fin era la "joi", es decir, la felicidad. La esencia del mito medieval está en lo trágico¹⁸.

Para apoyar esta primera correspondencia del amor con la muerte y aclarar nuestro concepto es indispensable volver, una vez más a Bataille.

El erotismo de los corazones -que para nuestro efecto es el amor de los amantes-, tiene como rasgo primordial la pasión: búsqueda de un imposible, cuyo objetivo es la continuidad de dos seres discontinuos. Como ya se vio antes el erotismo manifiesta destitución y destrucción: "Si la unión de los amantes es un efecto de la pasión, entonces

comunes. En este sentido "el mito de Tristán e Isolda ya no será solamente la Leyenda sino el fenómeno que ilustra, cuya influencia no ha dejado de extenderse hasta nuestros días" (Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Editorial Kairós, Barcelona, 1997, p. 23).

¹⁷ Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 43 y 47.

¹⁸ El amor cortés da un giro con el mito de Tristán, no es la felicidad sino la muerte: "La oposición está entre esta visión negra de la pasión y la de la cortesía, que la ve como un proceso purificador que nos lleva a la iluminación, constituye la esencia del misterio del amor" (Paz, *op. cit.*, p. 97).

pide muerte, pide para sí el deseo de matar o el de suicidarse”¹⁹. El erotismo sagrado o divino vuelve sobre el sentimiento de continuidad, pero a un nivel mayor. Existe la muerte de la víctima para llegar a la continuidad a través del sacrificio. Su cúspide es lo sagrado.

Una vez más Bataille y Paz cruzan caminos. Los dos remiten a la idea de que el amor o erotismo –si se habla rigurosamente como Bataille– son la conciencia de la muerte. Paz afirma que el amor no nos libra de la muerte pero nos hace verla cara a cara, Bataille, a su vez, cree que la continuidad del ser (imposible de entender y de conocer) es el móvil erótico, que se genera por medio de la pasión o el sacrificio, y sólo nos es dada gracias a la muerte. Si el amor y la muerte ya han derruido sus fronteras, la pasión es quizá el camino para desvanecerlas. Rougemont habla de la pasión como una prueba purificadora.

Reparemos un poco en la idea del amor-pasión heredada de Stendhal, ya que marca una nueva ruta frente al amor cortés. En *Del amor* hay una jerarquización de los diferentes tipos de amor que existen, está el amor-pasión, el amor de buen tono (color de rosa), el amor físico y el amor de la vanidad. Stendhal es muy escueto al definir cada uno de ellos, sobre todo el amor-pasión, a pesar de ello el concepto y su teoría de la “cristalización”²⁰ tienen grandes connotaciones hasta nuestros días.

Ortega y Gasset, en sus *Estudios sobre el amor* dentro del ensayo el “Amor en Stendhal”, hace una crítica férrea a la frágil idea que se propone. Stendhal no trata con

¹⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 25.

²⁰ Atribuye al objeto amado virtudes sin saber si las tiene. “Operación del espíritu, mediante la cual deduce de cuanto se le presenta un objeto amado tiene nuevas perfecciones” (Stendhal, *Del amor*, EDAF, Madrid, 1998, p. 52).

amor sino con enamoramiento, ya que confunde la parte por el todo. No obstante, este amor-pasión va más allá de su creador y encuentra en los románticos la tierra perfecta para crecer. Aquí se revela otro gran mito de la literatura: *Werther*. Las características siguen siendo en esencia las mismas, pero ahora la pasión amorosa es la vía hacia la virtud y el supuesto amor cortés se reduce entonces a enamoramiento. La virtud se encuentra una vez más en la muerte. Si es verdad que el amor-pasión stendhaliano nos guía al enamoramiento, entonces las diferentes imágenes del amor –anteriores al romanticismo– que se caracterizaban por la pasión y lo trágico deberían nombrarse “pseudoamores”. Me parece aventurada esta hipótesis, de manera que sólo aclararé que si el amor-pasión, hasta donde lo conocemos, es enamoramiento, esto nos conduce a un nuevo elemento para nuestra idea. No obstante, seguiré llamando amor o erotismo (Bataille) a lo que quizás sea sólo enamoramiento. Más adelante explicaré este aspecto.

El amor-pasión aporta a la idea del amor/muerte la manera en como se conduce: regida por los “obstáculos queridos”, los que hacen del amor algo significativo y lo conducen a un destino. Empero, el obstáculo ya no está al servicio de la pasión, ahora es la meta principal, porque todo amor lleva a lo trágico. Aquí, de nuevo, nos descubrimos frente a frente con la muerte.

Esta idea de amor/muerte se antoja como una conquista del mito de Tristán frente al amor platónico, cuyo objetivo era hallar la felicidad a través de la contemplación. Rougemont lo describe como la victoria de la “pasión” sobre el deseo. Triunfo de la

muerte sobre la vida, "(...) el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte"²¹ .

Ahora bien, Sigmund Freud en su texto "El motivo de la elección del cofre" plantea una manera diferente de ver esta codependencia entre el amor y la muerte. Dentro de los motivos que halla en diferentes cuentos o piezas literarias, está la elección: de la amada, del príncipe, etc., y Freud acierta a ver en ellas una inclinación por la tercera opción²²: la menos agraciada –por aquella persona que no habla, que es tranquila, casi gris. Freud lleva ésta más allá. Entra al terreno de la interpretación de los sueños y advierte que la mudez es la muerte, de esta manera, con el mito de Moirás, determina que el hombre elige libremente la muerte como mejor partido, una elección que hace la literatura que busca satisfacer los deseos reprimidos por la realidad:

(la) fantasía (...) se sublevó contra la intelección encarnada en el mito de Moirás y creó el otro, de él derivado, en que la diosa de la muerte es sustituida por la diosa del amor y por cuanto equivalga a ésta en plasmaciones humanas. La tercera de las hermanas ya no es la muerte; es la más hermosa, es la mejor, la más apetecible y amable de las mujeres. Y esa sustitución en modo alguno era difícil técnicamente: una antigua ambivalencia la preparaba, se consumió siguiendo un nexo primordial que no podía haberse olvidado en modo alguno. La diosa del amor, que ahora remplazaba a la diosa de la muerte, otrora había sido idéntica con ésta²³.

Freud cree que el ser humano está sometido a la inexorable ley de la muerte y, sin embargo, transforma y sustituye ésta por el amor, de tal suerte, que la elección se trastorna y ocupa el lugar de la necesidad, de la fatalidad. Ahora la muerte y el amor

²¹ Paz, *op. cit.*, p. 131.

²² Las opciones siempre son tres y éstas tienen características distintas, las dos primeras casi siempre cumplen con los elementos deseables, sin embargo, la tercera, que parece no tener ninguna posibilidad, es la que se escoge, la que triunfa frente a las otras dos.

²³ Véase, "El motivo de la elección del cofre", en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996, t. 12, p. 315.

tienen la misma careta, juegan del mismo lado –ya como engendradora, ya como aniquiladora– no existe amenaza. El hombre engaña a la muerte. Si el amante utiliza la libre elección para confundir a la muerte y ganar con amor, aquí se repite de cierta forma el paradigma del amor cortés.

Hay, dentro del amor cortés, dos maneras de plantear la búsqueda del amor: la primera, da prioridad al culto del deseo (poesía lírica), y la segunda, analiza la relación amorosa llena de obstáculos (*roman*), empero, siempre con el fin último de amar el amor de un modo trágico que conduzca a la muerte.

Revisemos, ya con estas bases, las diferentes etapas del mito de Tristán para entender mejor el paradigma. En primer lugar está la elección que introduce la pasión, es decir los contactos previos: la manera en que los amantes se conocen, la pócima y el enamoramiento; después, los obstáculos: la separación de los enamorados; más adelante, el fin último: la muerte, el sacrificio que se realiza por el amor al amor.

Si se confrontan las etapas del mito de Tristán con el esquema que Paz elabora, a partir de Rougemont, sobre los elementos que constituyen la imagen del amor, se descubrirá que éste tiene grandes similitudes con *Tristán e Isolda*. La historia se aprendió y se llevó a cabo de una u otra forma, con pequeñas diferencias y combinaciones, pero en esencia el paradigma se repitió:

(...) la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción que es fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo. El amor está compuesto de contrarios pero que no pueden separarse y que viven sin cesar en lucha y reunión con ellos mismos y con los otros (...) la libertad escoge la servidumbre, la fatalidad se transforma en elección voluntaria, el alma es cuerpo y el cuerpo es alma. Amamos a un cuerpo mortal como si fuese inmortal²⁴.

²⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 131.

El amor es concebido como una idea que entraña una paradoja, casi un misterio, de esencia similar al mito de Tristán.

Existen algunos elementos que constituyen la imagen del amor de la que habla Paz. La exclusividad es el primero, es decir, la manera en que cada quien decide amar a una sola persona y vale la reciprocidad, (recuérdese que en este punto el objeto erótico es un sujeto que decide y siente como el amante, idea contraria a Platón); después está el obstáculo y la transgresión: ¿es éste el momento de origen del amor de *Tristán e Isolda*? Se trata de la prohibición que se viola; Bataille también plantea este sistema y lo formula de la siguiente manera: prohibiciones que están hechas para ser transgredidas y que están dirigidas por la pasión; después, el dominio y la sumisión, binomio que busca el reconocimiento de la persona querida generando dependencia y subordinación respecto al otro (recuerda la relación del trovador y su Señora), más tarde se presentan la fatalidad y la libertad, que juegan con la no voluntad y la voluntad, entrelazando la atracción con la aceptación; finalmente, el cuerpo y el alma, binomio inseparable e indispensable que transforma el objeto deseado en sujeto deseoso. Juegos de contrarios que se colman, ninguno de estos binomios se separa y todos van de la mano para crear lo que hasta nuestros días conocemos como Amor.

Al tener esta propuesta amorosa, el amor/muerte se ubica perfectamente dentro de los parámetros a los que alude Paz. La fatalidad no se encuentra en el término o en la no consumación del amor, sino en el sacrificio mayor para consumarlo: la muerte. De ahí la idea del amor/muerte. No olvidemos que todo esto se apoya en la noción de este ser discontinuo que es llevado por el erotismo hacia la búsqueda de continuidad de su ser a través de la pasión –que es sufrimiento– y que desemboca en sacrificio, es decir en la

conciencia de la muerte reflejada en el amor. Esta idea –que ya hemos visto en el mito de Tristán– se lleva a los extremos en el amor/muerte: en una primera etapa hay vida, energía, entrega de los amantes, libertad de elección, exclusividad; en otra etapa, la muerte, pues en el juego de la atracción vs. fatalidad está implícita la muerte en cualquiera de sus formas, física y moral.

Se puede decir, entonces, la idea del amor/muerte como una pareja de contrarios perfectos, dos personajes que, una vez más, se encuentran en el mismo camino. Los caminos no solamente se cruzan, se complementan de manera exacta.

En los amores de *Tristán e Isolda* hay también elementos mágicos (como el filtro, por ejemplo) que provocan, junto con la pasión, el misterio del amor. Hay una fascinación ante la vida y la muerte, “el amor es caída y vuelo, elección y sumisión”²⁵. En el mito de Tristán se refleja el deseo de posesión y desprendimiento, que en este caso es la muerte de los amantes: ¿dónde quedó la vida?: en el deseo no cumplido.

Existe un punto que se debe aclarar respecto al amor y la vida y es que hasta este momento el amor lo hemos pensado sólo como deseo de posesión de algo o alguien y no como un hecho consumado. Recordemos lo que significa la *fin' amor*: acto de amar que no está ligado, en ningún momento, con el acto y necesidad del hombre de reproducirse, de seguir en esta vida a través de los hijos; el amor cortés, entonces, no lleva directamente a la vida. Bataille, acertadamente, hace esta distinción y habla de tres tipos de erotismos, Paz también lo delimita²⁶. La pregunta es ¿dónde queda la parte erótica del amor?, el

²⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 97.

²⁶ Para efectos de nuestro análisis no nos interesa el acto sexual pero el deseo sí, ya hemos revisado la distinción entre instinto sexual y erotismo, sin embargo, tiene lazo abstracto con la muerte.

concepto que queremos circunscribir gira en torno a un amor no consumado, pero en él no se clausura el erotismo, al contrario, éste lo rodea como deseo.

Detengámonos por un momento en el acto sexual y su interconexión con el amor/muerte:

(...) para nosotros, que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser. La reproducción encamina hacia la discontinuidad de los seres, (todos somos diferentes, entre un ser y otro hay un abismo) pero pone en juego su continuidad (con los hijos); lo que quiere decir que está íntimamente ligada a la muerte²⁷.

Esta idea de Bataille, sobre el ser discontinuo y el continuo da la pauta para hallar en el acto sexual la muerte; para él todos somos seres discontinuos, ya que al ser distintos entre sí, buscamos apasionadamente en el otro (conjuntamente con el acto sexual), la sustitución de la discontinuidad persistente por una continuidad maravillosa, esa "sed de otredad" a la que se refiere Paz:

(...) esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia; esto es así en la medida en que esa continuidad es inaccesible, es una búsqueda impotente y temblorosa (...) Pero hay para los amantes, más posibilidades de no poder encontrarse durante largo tiempo que de gozar en una contemplación exaltada de la continuidad íntima que los une²⁸.

La única continuidad está en nuestra propia muerte o, mejor aún, en la muerte del amado al que no se puede poseer. Nueva característica del amor/muerte. Una vez más hay un punto de encuentro, recordemos que para Bataille el erotismo es la aprobación de la vida hasta la muerte, él cree en las posibilidades de sufrimiento como resultado de una única significación del ser amado, lo que nos lleva de vuelta al mito de Tristán y a los

²⁷ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Ibidem*, p. 24.

binomios obstáculo/transgresión, fatalidad/libertad, donde la posesión del ser amado no significa la muerte, sólo la búsqueda de esa posesión. Una vez más, “lo que designa a la pasión es un halo de muerte”²⁹.

Anticipándose a esta aprobación batailliana, Freud plantea que “el instinto sexual como el instinto de muerte, se comportan como instintos de conservación (acaso es la necesidad de la continuidad lo que buscan), en el sentido más estricto de la palabra, ya que uno y otro tienden a restablecer un estado que ha sido turbado por la aparición de la vida”³⁰ (es decir la imagen de la discontinuidad del ser).

André Breton, en *El amor loco*, trata de manera poética la relación entre el acto sexual y el amor; los asocia como una caída que arrastra a los amantes poco a poco a considerarse insuficientes el uno para el otro. Aquí, la caída es la muerte, la extinción del amor porque fue consumado; por consumir, en repetidas ocasiones, lo que hacía vivir ese amor: “de esta forma el amor se expondría a su propia ruina en la medida en que tiende a realizarse”³¹.

Breton se plantea dos errores fundamentales que hacen que el amor frente al acto sexual se conduzca de esta manera: el error social, en el que no hay una elección medida sino que la economía y la sociedad la imponen; y el error moral, que representa el amor como fenómeno que declina por preocupaciones ajenas a él como el miedo a Dios y el tiempo que destruye.

Así el tiempo no es un aliado del amor, pues desgasta la vida y el propio concepto, he aquí otro elemento más que apuntala la idea del amor/muerte. El tiempo da

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ Freud citado por André Breton, *El amor loco*, Alianza Editorial, España, 2000, p. 50.

³¹ André Breton, *op. cit.*, p. 103.

cierta pincelada de tragedia al asunto, hay componentes externos al amor que lo hacen desdichado, quizás por eso existe la muerte como conjuro, para preservar el amor. Gracias a esta conciencia temporal se justifica el deseo angustioso de la continuidad del ser, y esta obsesión de la continuidad primera se afirma ya por la pasión del amante, ya por el erotismo divino pero humano. La forma para que este amor perdure se revela a partir de un gran sacrificio: la muerte. ¿Podría “compararse” con la Pasión de Jesús que expresa su amor a la humanidad a través de la muerte? Rougemont y Paz declaran que es una prueba que purifica la única vía para llegar a la consumación del amor y hacerlo inmortal, porque la realidad cotidiana lo erosiona: “todos los amores son desdichados porque están hechos de tiempo”³². El amor/muerte da vida y muerte. Éste busca su única satisfacción a través de la continuidad en el deceso.

¿Cómo encaja entonces el concepto de “amor maduro” de Erich Fromm dentro de esta nueva manera de amar? Fromm habla de un amor racional basado en la realidad, en lo que está aquí y ahora; llevarlo a cabo es tarea difícil ya que el verdadero amor es una unión cuya condición es preservar la propia integridad. Aquí, el enamoramiento es sólo un paso para llegar al “amor maduro”; es el momento en el que las barreras e incógnitas no se han despejado, todavía no se accede a la otra persona. Al reconocerse, la etapa del enamoramiento termina e inicia el amor. En esta fase no sólo se conoce al amante sino a uno mismo; como el amor es acción, se trata de un acto de voluntad y de compromiso que se debe alimentar: “el amor es una preocupación activa por la vida y el crecimiento de lo que amamos”³³.

³² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 212.

³³ Erich Fromm, *El arte de amar*, Paidós, México, 1993, p. 35.

En este punto hay que retomar la idea que quedó en el tintero sobre el amor-pasión que Ortega y Gasset denominó enamoramiento. Si pasamos por el tamiz de Fromm las ideas de Stendhal, el amor quedaría resumido a un triste enamoramiento frustrado, me atrevería a decir, "mal manejado"; sin embargo, la literatura moldeó, a través de los años, estos conceptos y estas imágenes más allá del acto cotidiano y revistió al amor de fantasía, de esa de la que hablaba Freud, para ganar la batalla a la muerte, o quizás a la vida.

Regresemos a Fromm. Él habla del amor como un arte; un oficio que se debe practicar, por eso es una actividad inherente al ser humano. Surge por la necesidad del ser humano de superar la separatividad: el aislamiento y la reclusión. En el "amor maduro" se establece una alianza de dos contra el mundo; si ésta no se realiza, el hombre se queda en el enamoramiento y nunca conoce el amor.

Se puede pensar que el amor cortés tiene entonces rasgos sólo de la primera etapa: el enamoramiento, como ya dije antes, es decir, los amantes que se enamoran de la situación y no del sujeto: "el amor (...) es una actitud, una orientación del carácter que determina el tipo de relación de una persona con el mundo como totalidad, no con un objeto amoroso"³⁴. Si esto es cierto, el amor/muerte no llega a madurar y encuentra su fin en el deceso. El amor/muerte está en otro nivel dentro de las etapas del amor, no es verdadero en tanto que no se consuma, pero busca su expiación en el abandono; todo por ese supuesto amor. Es como una fruta que cae del árbol antes de madurar, en esa caída encuentra la inmortalidad (recuérdese a Breton y Paz), ya que se evoca como fruta que quiso ser. En el amor no consumado y trágico sólo existen los sacrificios, es un amor en

³⁴ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 52.

apariencia perfecto porque no encuentra el punto dónde fallar, el tiempo se detiene y la costumbre y lo cotidiano no lo erosionan. Podría pensarse que este tipo de amor lo reviste el miedo al pecado. El “amor maduro” no se halla en el amor/muerte, se vincula con el enamoramiento. Desde un punto de vista psicológico el amor/muerte es un enamoramiento fatal, trágico. Esta es otra de las características del concepto.

Para concluir, haré una recapitulación de los puntos trascendentes que conforman el amor/muerte. Este amor es un simple enamoramiento, de naturaleza trágica y fatal, con todos los rasgos de un amor no consumado: lo mismo que el amor cortés se dirige a un fin doloroso como expiación por un salto que no se quiso o no se pudo dar de manera libre; es un amor afectado por el tiempo, por la idealización o la no erosión de lo perfecto inalcanzable. Toma del mito de Tristán la idea de pasión, para obedecer al sufrimiento, y rescata del amor-pasión el afán por descubrir, en la fatalidad, una vía hacia la virtud. Por tanto, en la búsqueda de la salvación, amor y muerte van en una misma dirección hasta fundirse.

El amor/muerte está hecho de contrarios, su esencia no está en superar la separatividad, ni la soledad ni incluso la discontinuidad del ser, sino en descubrir el círculo que los mantiene juntos, la cinta eterna, la perpetuidad. El tiempo abruma al amor, pero no lo aniquila, porque el amor no se consume ni se consume, la muerte lo petrifica. Este contrario amenazante, el tiempo, se desvanece para que la esencia del amante, fundamentada en el amor/muerte, se enfrente a la esencia mortal del amado:

"Amor[/muerte]... llegará un día en que el hombre sabrá reconocerte como su único dueño y honrar hasta las misteriosas perversiones a las que lo sometes"³⁵.

³⁵ André Breton, *op. cit.*, p. 87.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO II

ADOLFO BIOY CASARES, ESCRITOR DE HISTORIAS DE AMOR

Adolfo Bioy Casares

Adolfo Bioy Casares nació en Buenos Aires en 1914, de una familia de terratenientes. A los quince años, su padre lo alentó a publicar su primer libro, llamado *Prólogo*; siguió, en la adolescencia, con una serie de cinco libros publicados¹, que, más adelante, considerará fracasos literarios. Intentó estudiar en las facultades de Derecho y Filosofía y Letras, pero no terminó ninguna carrera universitaria. Su carrera la hizo en el ejercicio de la escritura. Estima su inicio con la novela *La invención de Morel* (1940), con la que ganó el Premio Municipal de Buenos Aires. Aquí nace el escritor de novelas, cuentos y ensayos; el antologador, traductor y creador alimón con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Con el primero colaboró con el seudónimo de Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch haciendo cuentos, traducciones, guiones cinematográficos, crónicas y antologías, entre 1940 y 1977. Con Silvina Ocampo (su mujer desde 1940), escribió *Los que aman odian* (1946); en colaboración con los dos compuso la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *Antología poética argentina* (1941). También fue fundador de la revista *Destiempo* (1936), de corta duración, y colaborador de *Sur* y *La Nación*.

En su *Autocronología* se advierte a un Bioy consciente de su paso por la literatura, narrando el origen de algunos temas que lo marcarán como escritor. Sobre el año de 1919 escribe:

¹ Según Annick Louis las fichas de los textos son las siguientes: *Diecisiete disparos contra lo porvenir*, Tor, Buenos Aires, 1933, bajo el seudónimo de Martín Sacastrú; *Caos*, Viau y Zona, Buenos Aires, 1934, primer libro publicado bajo su nombre Adolfo Bioy Casares; *La nueva tormenta o la vida múltiple de Juan Rueto*, ilustrado por Silvina Ocampo, imprenta de don Francisco Colombo, Buenos Aires, 1935; *La estatua casera*, impreso por Francisco Colombo, Ediciones Jacaranda, Buenos Aires, 1936; *Luis Greve, muerto*, impreso por Francisco Colombo, Editorial Destiempo, Buenos Aires, 1937. Hasta ahora no han sido reeditados. ("Definiendo un género. La antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2001, núm. 2, p. 411).

Mi madre me refiere historias de animales que se alejan de la madriguera, corren peligros y por fin, tras muchas peripecias vuelven a la madriguera y a la seguridad. El tema del lugar seguro, o aparentemente seguro, y de los peligros que acechan fuera, todavía (en 1990) me atrae. Me explican: por las grietas que en cualquier momento se abren en la corteza del mundo, un diablo puede tomarnos de un pie y arrastrarnos al infierno. Quisiera internarme en un espejo de tres cuerpos, donde las imágenes nitidamente se repitan ².

A partir de 1940, Bioy inicia su profesión de creador de historias, escritor cuidadoso de narraciones donde la trama es lo primordial. En 1944 reúne sus relatos en *El perjurio de la nieve*. Sigue por el mismo camino de lo fantástico con *Plan de evasión* (1945) –obra que algunos llaman la continuación de *La invención*–, y más tarde con *La trama celeste* (1948), en estas primeras obras concurren lo fantástico y lo amoroso. La estética realista y naturalista no cubren las expectativas de Bioy a la hora de escribir. Más adelante, como apunta Alberto Giordano, “la literatura se vuelve un medio privilegiado para interrogar lo real”³: *El sueño de los héroes* (1954), *Historia prodigiosa* (1956), *Guirnalda con amores* (1959), *El lado de la sombra* (1962), *El gran Serafin* (1967), *La otra aventura* (1968), *Historias fantásticas e Historias de amor* (1972), *Dormir al sol* (1973) y *El héroe de las mujeres* (1978) considerada la cúspide de su poética narrativa. Continúa con *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), *Una muñeca rusa* (1991), que darán a lo fantástico y a lo extraordinario paso franco hacia lo real, y donde manejará no sólo este género sino también el humorístico siempre vinculándolo a temas humanos como el amor y la muerte. A los 76 años, Bioy Casares obtuvo los Premios

² *Autocronología*, en *La invención y la trama*, ed. al cuidado de Marcelo Pichon Rivère, Fábula Tusquets, Barcelona, 2002, p.742.

³ *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1995, s. v.: “Bioy Casares”.

Miguel de Cervantes, por su extensa obra, y Alfonso Reyes. Para 1994 queda concluida la recopilación de sus *Memorias*.

La producción de Bioy no termina en 1991, sigue con misceláneas, cuentos y novelas: *De jardines ajenos y Una magia modesta* (1997), *De un mundo a otro* (1998) y *De las cosas maravillosas* (1999). Sus relatos se vuelven cada vez más sucintos, la concreción de sus últimos textos descubre a un Bioy que desborda ideas con palabras precisas; “un maestro en el arte de narrar”, no permite desatinos ni obviedades, “Bioy declara su predilección por el “puro cuento”, en el que se privilegian la trama, las estructuras coherentes –como las del relato policial–, y los argumentos bien organizados que suspenden y seducen al lector”⁴.

En su última época la crítica escribe más sobre él, se recopila⁵ y reedita parte de su obra. Como buen contador de historias también fue excelente conversador, eso se refleja en la gran producción de entrevistas⁶.

El 8 de marzo de 1999 murió Adolfo Bioy Casares dejando como legado el gusto y la maestría para contar historias que van de lo policíaco a lo fantástico, aterrizando muchas de las veces en el tema del amor. Bioy logra insertar lo extraño en lo real, “la fantasía de Bioy se enraza en el mundo físico, matemático o filosófico y no en el de fantasmas u horrores (...) fantasía pero también realidad, temas científicos más problemas

⁴ Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, UAEM, México, 1994, p 127.

⁵ Marcelo Pichon Rivière, selección, introducción y notas, *La invención y la trama*, Tusquets, Barcelona, 2002.

⁶ Como el de Esther Cross y Félix della Paolera (eds.), *Bioy Casares a la hora de escribir*, Tusquets, Barcelona, 1988, o los de Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992, Noemí Ulla, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, y Sergio López, *Palabra de Bioy*, EMECÉ, Buenos Aires, 2000.

de la condición humana”⁷, él utiliza la técnica policial y se emparenta con la llamada “ciencia ficción”. Borges se refirió a la “estética de la inteligencia” como la que dominó el ambiente de la revista *Sur*, su grupo literario de referencia; me atrevería a decir que la poética de Bioy Casares es fascinante gracias a que se nutre de una “estética de la inteligencia”.

Lo fantástico y lo amoroso

Para poder confrontar estos dos elementos, que en principio se presentan en oposición, es necesario antes tener una idea clara del concepto de lo fantástico⁸, cuáles son los orígenes y características principales para más adelante revisar lo fantástico dentro de la poética de Bioy Casares y descubrir su característica de complemento de lo amoroso. El género literatura fantástica se reconoce de manera temprana en Occidente en el siglo XVIII, con el relato gótico inglés, y alcanza su auge en el período romántico del siglo XIX. Su origen se relaciona con la degradación de valores religiosos y medievales donde “lo fantástico” es el perfecto suplente. Los relatos góticos⁹ irán debilitándose en el siglo XIX donde el terror y lo espectacular es provocado ahora por la presencia de vidas atormentadas. La sociedad impone su fe en la ciencia y en la razón, aparece la figura del “loco”, gracias al desarrollo de las disciplinas del espíritu y de “la máquina fantástica”,

⁷ Trinidad Barrera, “Estudio introductorio” a *La invención de Morel*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 17.

⁸ No hay que confundir lo fantástico con la fantasía o el ensueño, que es sinónimo de construcción imaginaria. Lo fantástico se refiere a la inquietud que provoca el miedo, esa sorpresa frente a lo desconocido.

⁹ Rocío Olivares Zorrilla dice con respecto de los relatos góticos que son los que se caracterizan por la presencia contigua de una voluntad que se nos opone acechándonos, pero que igualmente se nos parece, pues se oculta bajo nuestros propios actos en siniestro *camouflage* (“El tiempo del gusano”, *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 107).

influencia de los descubrimientos científicos y técnicos del momento¹⁰. Roger Caillois, en el Prefacio a la *Antología del cuento fantástico* concibe este fenómeno como una situación de agresión contra el mundo ordenado, es decir, el real: “lo inadmisibile se despliega lentamente (...), el misterio se insinúa y se instala en el espanto”¹¹.

Al hablar del género fantástico no se puede olvidar a Tzvetan Todorov quien abordó la problemática fantástica¹². Todorov propone un concepto básico donde incluye todos los textos de esta índole, sin embargo, por lo intrincado del género no hay posible estudio para tan ardua empresa. A pesar de este obstáculo, creo oportuno retomar algunos rasgos relevantes planteados por el crítico y juzgar otros. Para Todorov, lo fantástico se expresa a partir de tres elementos fundamentales¹³: en primer lugar la vacilación del lector ante los hechos que se suceden dentro de lo natural, en segundo, la representación de la duda en un personaje y, por último, el rechazo de una interpretación poética o alegórica. Todorov cree que estos elementos se dan a partir de la existencia de un mundo conocido en el que se genera un acontecimiento difícil de explicar por las leyes del mundo familiar. La teoría todoroviana se propone de esta forma:

Fantastic narrative is presented as a transcription of the imaginary experience of the limits of reason. It links the intellectual falseness of its premises to a hypotheses of the unnatural or supernatural, gradually arriving at a position in which these hypotheses are unable so that the fantastic introduces that which cannot be, either in a natural or supernatural economy¹⁴.

¹⁰ Max Millner señala la importancia de los aparatos ópticos que modifican la percepción de la realidad –espejos, cabinas físicas, telescopios, microscopios, fotografías– y que los autores aprovechan en su obra como catalizadores de otras realidades (Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 87.)

¹¹ Graciela Scheines, “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero de 1991, núm. 487, p. 13.

¹² Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.

¹³ Ahora se puede situar la teoría todoroviana más específicamente en lo fantástico decimonónico.

¹⁴ Definición de Todorov citada por Rosmery Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*, Routledge, London, New York, 1988, p. 25.

Expone también elementos que se emplean en el relato fantástico: el lenguaje figurado y el uso frecuente de la primera persona –estos principios todavía son válidos para los relatos fantásticos contemporáneos– pero, como apunté anteriormente, el relato fantástico es de carácter tan complejo que no se debe delimitar a la manera de Todorov y sobre todo plantearlo como un género y no como una categoría literaria o subgénero, más adelante haré hincapié en este rasgo teórico importante. Lo fundamental de la teoría todoroviana es quizás el hecho de que expone la esencia del relato fantástico: lo sobrenatural o lo no real frente, o dentro, de lo natural o real.

A lo largo de su estudio se descubre que lo fantástico tiene un funcionamiento y una funcionalidad específicas en el momento creativo; tratar este género desde una perspectiva teórica resulta empresa complicada, por la combinación tan sugerente de narrativas –ciencia ficción, policíaca–, y existen rasgos medulares, en el caso de lo fantástico moderno, que enriquecen la polémica.

Para el siglo XX el terror se interiorizará. Guy Maupassant¹⁵ hablaba de una lucha que enfrentaba al hombre de manera interna y eterna entre lo conocido y lo desconocido; donde se advertía ya lo “fantástico interior”¹⁶. Louis Vax lo trató como un fenómeno ilusorio e irracional que afectaba los sentimientos y producía emociones contradictorias de terror y complacencia. Lo sobrenatural ya no era un elemento que provocaba duda (recuérdese a Todorov) aquí apareció entonces “lo fantástico cotidiano”: “Vax y Caillois concuerdan en que el resultado principal de la ficción fantástica moderna es el terror. Es

¹⁵ Guy Maupassant, citado por Concepción Palacios Bernal, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*, Universidad, Murcia, 1986.

¹⁶ Louis Vax, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979.

decir, en vez de ser invención de la imaginación, la ficción moderna proviene de las fantasías, se origina en los miedos profundos [del hombre]"¹⁷.

Ahora el interés se instala en la cotidianidad y surge la "poética de lo incierto", nombrada así por Irene Bessi re¹⁸. Los dos mundos se invaden, el fantástico y el real.

Sigmund Freud, en su artículo "Lo ominoso" (Unheimliche), trata éste sentimiento. Lo considera una variedad de lo terrorífico, cuyo origen se remonta a lo antiguo, a lo familiar de hace largo tiempo que se permea por medio de la vía  n mica como proceso de repres n. El hombre intenta dominar sus complejos infantiles, de castración, etc., empero estos se vuelcan en situaciones que ocurren en la vida real (en forma de repeticiones, casualidades y animismos) y al ser reprimidos aparecen como situaciones ominosas. Ahora bien, dentro de la creación literaria¹⁹ estos temas no se consideran ominosos hasta que se advierten en lo cotidiano, aquí "la situación es diversa cuando el autor se sitúa en apariencia en el terreno de la realidad cotidiana. Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar"²⁰.

La teoría de lo fantástico de Ana María Barrenechea encuentra su fundamento justamente en lo "ominoso". Ella afirma que se trata de "un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales,

¹⁷ Suzanne J. Levine, *Guia de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982, p.12.

¹⁸ *Le R cit Fantastique: la poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, citado por Suzanne J. Levine, *op. cit.* p. 14.

¹⁹ Freud ejemplifica con relatos infantiles.

²⁰ En referencia al relato "El hombre de arena" de E. T. A. Hoffmann, S. Freud, "Lo ominoso" en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996, t. 17, p. 249.

a-naturales o irreales y sus contrarios”²¹, es decir, la literatura contiene dos códigos el de lo normal y el de lo anormal, y que coexisten dentro de una problemática dada en el texto. Rechazó la duda, a la que hacía referencia Todorov, manifestando su incapacidad pues implicaba que si se mantenía la sospecha sobre los acontecimientos se estaba en el plano de lo *fantástico*, y por consiguiente, en el momento de disipar la duda el fenómeno dejaba de ser “fantástico”. Esta lógica debilita en gran parte la teoría todoroviana ya que en diversos relatos ni siquiera se plantea esta duda. Barrenechea entonces elimina este requisito y observa tres tipos de órdenes: todo lo narrado que entra en el orden de lo natural, todo lo narrado que entra en el orden de lo no-natural y, finalmente, la mezcla de ambos órdenes. La tipología de Barrenechea presenta “en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales”²². Sin embargo esta posición de lo normal y lo a-normal a la que alude Barrenechea, como condición básica para lo fantástico, se limita porque maneja un espectro amplio, no dibuja rigurosamente una frontera entre otras categorías como lo maravilloso o lo absurdo, al parecer todo cabe en el mismo saco.

Dentro del nivel semántico, Barrenechea propone categorías, a las que sólo hará mención a partir de algunos aspectos específicos que pertenezcan a la poética de Bioy; por ejemplo, la existencia de otros mundos (mundos de naturaleza indefinida, como en “La cara de una mujer”); relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen con lo reconocido (tiempo, espacio, sueños, casualidades, como en “El atajo”, “En memoria de Paulina”, “La tarde de un fauno”, “Los milagros no se recuperan”, “El don

²¹ Ana María Barrenechea “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, julio-septiembre de 1972, núm. 80, p. 392.

²² Ana María Barrenechea, art. cit., p. 393.

supremo”, *La invención de Morel*), y la realidad de lo imaginado y la irrealidad de lo real (en *El sueño de los héroes*, “Un departamento como otros”, “Esclavo del amor”).

El relato moderno fantástico asume entonces su ingrediente extraño como parte de la cotidianidad, en él se admite el orden de lo sobrenatural y no por ello el texto abandona su carácter fantástico. La fortuna de lo fantástico moderno radica en la capacidad de relacionar “la vida sobrenatural o a-normal”²³ con las categorías humanas (recuérdese a Freud con el concepto de “ominoso”): “es más fácil cuando están los dos orbes presentes, centrarse en su contraste o en sus espantosas semejanzas”²⁴, a pesar de esta aseveración no hay una conclusión de la estructura de lo fantástico.

Al rastrear los inicios de Adolfo Bioy Casares en el mundo fantástico –revisado desde una perspectiva creativa²⁵–, se puede observar un sabor de contradicción, rechazo y aceptación a lo sobrenatural. En su *Autocronología* apunta, sobre el año de 1921, que lo sobrenatural es “algo aterrador y triste”, “algo atractivo”²⁶. De forma precoz (1924) el amor y la relación con las mujeres hacen su aparición:

El portero de casa, Joaquín, me dice: “Ahora tenés diez años. Sos un hombre. Ya no te interesan los juguetes. Pensás en las mujeres. Me lleva a un teatro de revistas al Maipo o más probablemente al Porteño. Las coristas, semidesnudas, me deslumbran. Sin dificultad pienso en las mujeres y olvido la superstición y los temores”²⁷.

²³ Llamada así por Barrenechea, es decir lo fantástico.

²⁴ Ana María Barrenechea, art. cit., p. 399.

²⁵ Adolfo Bioy Casares al igual que muchos otros escritores, que utilizaron lo fantástico, intentaron delimitarlo ya como género, categoría, subgénero, especie, etc., sin embargo sólo llegaron a reflejar las características de su estética literaria más que a una definición precisa.

²⁶ *Autocronología*, en *La invención y la trama.*, ed. Marcelo Pichon Rivière, Fábula Tusquets, 2002, p.742.

²⁷ *Autocronología*, op. cit., p.743.

Es cierto que lo amoroso no es explícito, pero es manifiesto un gusto por el tema. Si se revisa su trabajo literario, lo amoroso y lo fantástico van de la mano porque uno es cómplice del otro.

En el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* compuesta en 1940, Bioy repara sobre aspectos interesantes que hacen aún más intrincado el concepto. Cree que lo fantástico se instaura en la tradición oral, da cuenta de lo problemático que puede resultar restringir con leyes el cuento fantástico pues cada uno de ellos es un mundo propio. La característica esencial está en “la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un sólo hecho increíble”²⁸. Esta aseveración concuerda con la observada en Barrenechea.

A pesar de lo dicho, Bioy intenta clasificar los cuentos fantásticos a partir de su explicación: primero están los que se manifiestan por un ser o un hecho sobrenatural, después, los que tienen definición fantástica pero no sobrenatural, y por último los que se explican por la intervención de un ser o un hecho sobrenatural pero con insinuaciones hacia una disquisición natural. En las dos primeras explicaciones se entiende que el propio texto asume la función: sin embargo, en la tercera clasificación se reconoce que el lector está en juego. Pese a este intento de clasificación Bioy y sus colegas no estudian realmente la diferencia entre los textos que sugieren, “la propuesta de Bioy excluye de hecho los relatos donde el problema de la explicación no se inscribe en el texto, ni constituye un eje realmente esencial para el lector”²⁹ Más tarde, en 1965, gracias a una

²⁸ Prólogo de Adolfo Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998, p.6.

²⁹ Annick Louis, “Definiendo un género. La antología de la literatura fantástica...”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2001, núm. 2, p. 414.

nueva edición de la *Antología*, Bioy redactará una Posdata en la que hará aclaraciones y aportaciones al Prólogo. Llevará al cuento fantástico a la categoría de “cuento de cuentos”³⁰, buscando su origen en “...un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia,... al inmarcesible anhelo de oír cuentos; [que] lo satisface mejor que ninguno”³¹. Esta idea del origen de los relatos fantásticos remite al concepto de *romance*³², en el que se descubren mundos ideales, artificiales, que expresan, por otro lado, deseos e impulsos profundos del hombre. Una vez más se enfrentan los dos horizontes, real e irreal. El origen del “cuento de cuentos”, al que se refiere Bioy está ahí: “el romance jugaba siempre con las impresiones sensoriales del lector, consiguiendo su credulidad con el llamado de sus emociones, fuere por la presentación del amor apasionado o de la aventura excitante”³³; Bioy utiliza la misma técnica: enfrenta mundos utópicos a partir de la ciencia-ficción, de lo policíaco, de lo fantástico y de lo amoroso. A pesar de esta clara evidencia creativa en la *Antología*

la distancia entre los textos elegidos y el prólogo es aún más evidente cuando se considera que en ese texto Bioy oscila constantemente entre la tentación de definir lo fantástico como un género teórico y el simple catálogo de temas y recursos; (...) la vacilación entre un intento de definición teórico y una caracterización histórica del género³⁴.

Así, Bioy Casares da cuenta de lo fortuito que resulta delimitar el género, y sin embargo parece entender el origen y sus mecanismos.

³⁰ De la misma forma Borges sostiene que el origen de la literatura fantástica “coincide con el nacimiento de la ficción, esto es, con el arte de inventar y crear historias, ajeno, en principio, a la intención más reciente de hacer literatura realista, imitadora de la realidad” (Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 20).

³¹ Prólogo de Bioy Casares, *op. cit.*, p. 15.

³² Hablo del romance medieval como origen del relato ya sea de amor o de aventuras.

³³ Suzanne J. Levine, *Guía de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982, p. 28.

³⁴ Annick Louis, art. cit., p. 415.

Jorge Luis Borges es otro más que aborda y discute el llamado género fantástico. Revela sus inquietudes en el Prólogo a *La invención de Morel*: “habla de invenciones rigurosas y «obras de imaginación razonada» (...) defiende el valor de las peripecias y las tramas interesantes y deja entrever su desprecio por la literatura de corte realista”³⁵. Cree que la técnica del relato policíaco es la base para una teoría de la narrativa fantástica, ya que propone misterios inexplicables dentro de una realidad cotidiana. *La invención*, para él, va más allá al dar una explicación final del misterio³⁶. Para Borges, lo fantástico se rige por las formas básicas de casualidad dentro de la realidad: la casualidad del azar (la psicológica, la empírica), y la casualidad mágica, la que quizás no tenga explicación en este mundo³⁷. Borges sintetizó su idea del género pensando en que el “valor fundamental reside en ser símbolos de problemas humanos universales”³⁸, y se aventuró a creer, con fe absoluta en lo fantástico, sosteniendo que no hay “género” que no pueda tener algo de fantástico. Esta confirmación puede parecer drástica, ya que a partir de los contrastes y fronteras con otros modos lo fantástico cobra vida y se particulariza. Se puede pensar que lo policíaco y la ciencia-ficción engendraron en gran medida la ficción fantástica moderna, ya que sugieren misterios y hechos sobrenaturales, pero con nuevos ingredientes que manipulan la lógica cotidiana, característica cardinal del género.

³⁵ Ana María Morales, “Teoría y práctica de lo fantástico”, *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 28-29.

³⁶ Borges hace una distinción entre lo sobrenatural y lo fantástico: “Iguala al orden fantástico de la casualidad con la magia, porque ambas cosas no sólo son diferentes de lo natural sino hasta más lógicas y lúcidas” (Suzanne J. Levine, *op. cit.*, p. 23).

³⁷ Ana María Morales apunta algunos de los temas que propone Borges para la narrativa fantástica: “transformación o metamorfosis ; confusión de lo onírico con lo real; el hombre invisible; los juegos con el tiempo; presencia de seres sobrenaturales entre los hombres; el doble; las acciones paralelas por la obra de la magia”, “Teoría y práctica de lo fantástico” (*Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 26).

³⁸ Ana María Barrenechea, *La literatura fantástica argentina*, UNAM, México, 1957, p. 55.

Después esta selección de definiciones e intentos de delimitación de la narrativa fantástica me parece fundamental tomar partido por la que en este caso abarcará mi estudio. En este sentido Rosmery Jackson en su libro *Fantasy: the literature of subversion*, en el capítulo "The fantastic as a mode" hace una férrea crítica a Todorov de manera precisa y expone acertadamente la problemática de lo fantástico y su solución. Jackson parte del hecho de pensar en lo fantástico como modo y no como género, situación teórica a la que hice referencia anteriormente. Quizás desde esta perspectiva el concepto adquiere nuevas características:

For to see the fantastic as a literary form, it needs to be made distinct in the literary terms, and the uncanny, or *l'etrange*, is not one of these –it is not a literary category, whereas the marvelous is. It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary *mode* rather than a genre, and to place it between the opposite modes of the marvelous and the mimetic³⁹.

Jackson entiende que el modo fantástico está entre lo maravilloso⁴⁰ y lo mimético⁴¹, plantea a lo largo de su discurso las características particulares⁴² y la esencia de lo fantástico: la subversión. Explica cómo está separado el significado y el significante, ya que en la literatura fantástica (siglo XIX) no se nombran las presencias o cosas que acechan, sólo se registran con la no significación. Así, cuando lo fantástico se

³⁹ Rosmery Jackson, *Fantasy: literature of subversion*, Routledge, London, New York, 1988 p. 32.

⁴⁰ Jackson define lo maravilloso como lo narrado desde una voz impersonal, donde los hechos son realizados desde un pasado remoto, la carga emocional es nula, la narrativa no implica al lector, etc.

⁴¹ A grandes rasgos lo mimético es la narrativa que imita una realidad externa, con un narrador en tercera persona que conoce la historia que narra; donde se demanda una equivalencia entre el mundo ficcional y el mundo real fuera del texto.

⁴² Jackson habla de dos patrones del modo fantástico: el primero donde la amenaza viene de uno mismo (por ejemplo la *Metamorfosis* de Kafka); y el segundo donde la amenaza ataca a la comunidad (como *La isla del Dr. Moreau* de H. G. Wells y *Drácula* de Bram Stoker). Sobre las unidades clásicas del espacio Jackson dice: "Classical unites of space time and character are threatened with dissolution in fantastic texts" (p. 46). Acerca del tiempo cronológico apunta: "Chronological time is similarly exploded, with time past, present and future losing their historical sequence and tending towards a suspension, an eternal present" (p. 47). Finalmente con respecto a los temas plantea: "Themes of the fantastic in literature revolve around this problem of making visible the un-seen, of articulating the un-said" (p. 48).

relaciona con lo real (siglo XX) se anula la característica de la no significación y es en esta situación donde lo fantástico se convierte en subversivo.

Finalmente Rosmery Jackson modifica el esquema de Todorov para llegar a la conclusión de que lo fantástico más que un género es un modo que asume formas genéricas diversas. Expone claramente los límites y sus complicaciones, además de introducir en lo fantástico una característica fundamental y novedosa: la subversión. El modo fantástico va más allá de dibujar temas no reales en mundos reales.

El modo fantástico expresa y simboliza la búsqueda, no pretende informar sobre causas ni explicaciones, interpreta el "deseo de franquear los límites de lo conocido, un sentimiento simultáneo de temor y placer"⁴³. Estos textos desean trascender lo conocido, lo posible, y afirmar una realidad oculta; reconocen una conexión conflictiva entre fronteras, y sugiere la subversión: "...la literatura fantástica como un arte representativo en cuyo universo textual conviven problemáticamente dos órdenes de hechos: unos, cuyo referente ficcionalizado encontraría respuesta empírica, y otros que carecen de dicha respuesta, sin más soporte que el texto"⁴⁴. Esta idea, completamente borgiana, insinúa la temática fantástica del doble. Al poner en duda el paso del tiempo, exponer la existencia de mundos paralelos, advertir fisuras en el mundo cotidiano y poner frente al espejo lo real para su inversión, el modo fantástico subversivo del siglo XX construye su propia temática. Pero, ¿dónde queda lo amoroso dentro de esta definición del modo fantástico?

⁴³ Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 149-150.

Philippe Malrieu⁴⁵ propone que las creaciones fantásticas son distintas gracias a su negación del tiempo y la muerte, en contacto dentro de nuestro espacio y tiempo cotidianos; advierte la mezcla de realidad y ficción. El juego de espejos que brinda Bioy va más allá de la idea de Malrieu al convocar también la negación de lo amoroso y dar al relato nuevos tonos:

(...) una de las originalidades de este inventor de ficciones radica en el procedimiento ideado para introducir al personaje, con naturalidad, de manera verosímil, en lo sobrenatural, que al mismo tiempo le sirve como recurso narrativo para enredar al lector casi inadvertidamente en la trama-trampa fantástica⁴⁶.

Es oportuno enfrentar ya lo fantástico a lo amoroso en la obra de Bioy Casares. La literatura fantástica moderna ofrece empalmar lo fantástico y lo cotidiano; de alguna manera los dos mundos, el de ficción y el real, están mezclados advirtiéndose uno horizonte del otro. Así, la literatura fantástica mezcla dos mundos y, al no tener una lógica que satisfaga la narración, la lectura toma el camino de lo emocional de manera que lo emotivo reúne a los contrarios. Bioy toma como pilares lo fantástico y lo amoroso para desvanecer los horizontes.

En páginas anteriores repasé el origen y tendencias de lo fantástico y delimité el juego con lo real. Si bien es cierto que lo amoroso es necesariamente real⁴⁷, también es cierto el hecho de tratarlo desde la perspectiva fantástica hace que el tema adquiera un aspecto especial, es decir, le da un vuelco a las situaciones y a los personajes. La disputa

⁴⁵ Philippe Malrieu, *La construcción de lo imaginario*, Guadarrama, Madrid, 1971.

⁴⁶ Graciela Scheines, "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares", *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero de 1991, núm. 487, p. 16.

⁴⁷ En este caso "real", hace referencia a la idea de lo amoroso como algo que ocurre en la vida cotidiana, es decir, lo amoroso es un puente que conecta lo real con lo irreal. No se debe entender como concepto sino como acto, como vivencia.

de lo amoroso frente a lo fantástico se convierte en el instrumento de lectura: leerla en el texto. Bioy alimenta sus relatos con la mayor de las imaginaciones fantásticas para eliminar no sólo la frontera entre estos dos mundos, sino para exorcizar el miedo a la muerte (a la soledad, a la búsqueda de la inmortalidad, etc.); es decir utiliza lo amoroso en específico para llegar a uno de sus objetivos (recuérdese el concepto que establezco del amor/muerte para analizar *La invención de Morel*): completar el círculo catártico. Lo fantástico entra en relación con la realidad por medio del amor y manifiesta conflictos humanos que intenta mirar de frente. Más adelante ampliaré la idea.

En el primer capítulo hablé de el amor/muerte, ése que permea *La invención de Morel* y que es constante en la producción de Bioy. El tema se propone de manera sutil y singular a lo largo de la poética de Bioy Casares, por eso no me atrevería a llamarlo un escritor de relatos puramente amorosos de forma estricta. Sus invenciones se entretujan con los sentimientos y el ambiente fantástico, y aunque el móvil siempre será el amor⁴⁸, las situaciones no tienden a los tonos rosas sino a los trágicos:

(...) en Bioy es el amor la clave de la mayor parte de su obra. Lo fantástico sitúa a los personajes de éste frente a interrogantes que sirven para demostrar sus personalidades. Las situaciones extrañas son más que testimonio de lo oculto, pruebas de entereza. Los personajes de los relatos parecen marcados por un signo aciago: la imposible posesión del ser amado⁴⁹.

Lo amoroso en Bioy sucede en lo que Freud llamaría situaciones ominosas, está revestido de extrañeza en un ámbito cotidiano. El amor, lo ficticio y lo real comparten un mismo horizonte en la estética bioyiana. En esta especie de espejismo el centro es el

⁴⁸ El tema del amor, característico en Bioy, hace que los personajes forjen su destino, es el motor para desarrollar algunas de sus tramas.

⁴⁹ Trinidad Barrera, "Estudio introductorio" a *La invención de Morel*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 25.

amor convertido en suceso fantástico, concebido como el camino hacia el conjuro. En este punto inicia la “supuesta” lucha que plantea el texto: poder usar lo amoroso y lo cotidiano en un relato fantástico para explorar otros ámbitos del mundo real por medio del mundo no real. Cabe pues, la idea de Julio Cortázar de “acorrallar lo fantástico en lo real, *realizarlo*”⁵⁰. Sin embargo, Cortázar advierte que “no hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico”⁵¹. Bioy ensaya introducirnos cada vez más a lo fantástico con lo amoroso y romper los horizontes.

Lo amoroso bioydiano hace referencia continua al amor que no se consuma o es desdichado. Recuérdese “El ídolo”, donde la francesilla Geneviève enamora locamente a Garmendia para después matarlo sin consumir jamás ese amor; en este caso la mujer utiliza al hombre para un ritual satánico. El sentimiento contradictorio que ejerce la mujer en los personajes conduce a descubrir relaciones oscuras, los amores que se consuman no son los importantes, piénsese en “Los afanes”, donde Eladio Heller consume su amor con Milena pero es tan desdichado que prefiere “vivir” como pensamiento dentro de su invención (graba en el bastidor su alma, su razón) y morir en esta realidad que sólo le deparaba una relación tortuosa: “-Dijo que se conformaba con seguir pensando. Que seguir pensando es mejor que estar muerto. Que la inmortalidad como pensamiento estaba garantizada”⁵².

⁵⁰ Julio Cortázar, “Del sentimiento fantástico”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México, 1967, p. 43.

⁵¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 45.

⁵² “Los afanes”, en *Historias fantásticas*, EMECÉ, Buenos Aires, 1998, p. 249

Heller está enamorado de la inteligencia, de la ciencia y ésta lo lleva a descubrir la inmortalidad para los pensamientos, a conjurar la muerte, sin embargo, busca la inmortalidad para los seres queridos. Aunque no ama a su esposa, siente un cariño inmenso por su perro: “-No. Ahí te equivocas. Lo transmitió para salvarlo, pero no de Milena, sino de la vejez. El perro se moría de viejo”⁵³. Aquí se revela vagamente la idea del amor/muerte de *La invención*, el deseo no está en poseer el objeto amado (en este caso el perro Marconi) sino en encontrar el modo de retenerlo, de burlar a la muerte. En “De los reyes futuros” se habla de un amor consumado, entre Marcos y Helena pero es un amor práctico: “-Me dedicaré al estudio -me dijo una noche-. Voy a encerrarme en Saint Remi. Quiero una compañera: una muchacha inteligente, que viva conmigo y que me ayude (...) Helena se fue con él”⁵⁴.

Existe otro tipo de amor: el no dicho. En “Los afanes” todos los amigos de Heller se enamoran de Milena a pesar del miedo que les genera: “-Enamorarse de una mujer tan incómoda es el peor infortunio. Jamás puede uno olvidarla. Las mujeres razonables, por comparación, parecen borrosas”⁵⁵.

En “Cartas sobre Emilia” el amante acepta las condiciones de un “amor a medias”:

(...) cuando por fin llegó Emilia yo me había hecho a la vida de soltero; estaba dispuesto a querer y a sufrir, pero no a cambiar de costumbres. Después por amor propio u otra causa, Emilia no quiso que nos casáramos.

Por amor el hombre llega a cualquier oprobio.

Pero ¿no es absurdo todo amor? ¿De verdad Fulanita será tan maravillosa? ¿Estará Fulanito justificado en desvivirse por ella? Y ¿por qué es más noble el amor

⁵³ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁴ “De los reyes futuros”, en *La trama celeste*, Castalia, Madrid, 1990, p. 98.

⁵⁵ “Los afanes”, en *Historias fantásticas*, EMECÉ, Buenos Aires, 1998, p. 233.

retribuido que el desinteresado y sin esperanza? Tal vez piense usted que yo soy el más infortunado de los hombres. Yo sé que sin Emilia no lo sería menos. Usted dirá que tenerla como la tengo no es tenerla. ¿Hay otra manera de tener a alguien?⁵⁶

En este relato se expone la idea de la imposibilidad de poseer al ser amado, lo importante en "Cartas sobre Emilia" es amar, desear, poco satisface la posesión absoluta del amado, como ejemplifiqué en otros relatos, al consumarse el amor se desvanece. Los personajes dejan leer entre líneas sus deseos, pero sus miedos están en el mismo nivel, el amor se transforma en motor de búsqueda, y a veces lo único que encuentran es la muerte.

Existen, a su vez, amores originados por hechos inexplicables: "El perjurio de la nieve", "De los reyes futuros", "La cara de una mujer", hablan de sentimientos basados en lo sobrenatural (otras dimensiones espaciotemporales, desencuentros y encuentros azarosos, ambientes o atmósferas intrigantes, sueños, máquinas de artificio) que muestran no sólo el aspecto amoroso sino un abanico de posibilidades en la realidad humana. Todos estos intentos de amor invariablemente conducen a una sola idea: plantear, a partir de los relatos amorosos, las limitaciones del hombre contaminado, limitado por el tiempo. Al hablar de amor, Bioy expone el destino del hombre, la inmortalidad y la muerte (recuérdese la idea del exorcismo que he sugerido).

Bioy abre la posibilidad, con este juego de lo amoroso y lo fantástico, de ir más allá, de mostrarlo y llevarlo hasta sus últimas consecuencias, modelar un mundo nuevo donde se construya una poética del tiempo, del espacio, de lo fantástico, del héroe, de la

⁵⁶ "Cartas sobre Emilia", en *El lado de la sombra*, Tusquets, México, 1991, pp. 83, 84 y 92.

mujer, de los sentimientos, de la vida, de la muerte. Nos enfrentamos al mundo según

Bioy:

(...) es sentimental y romántico, aunque lucha por ocultarlo (y está muy bien que luche por ocultarlo); sus novelas se acercarán cada vez más a la condición humana, sus invenciones se mezclarán cada vez más con las miserias y las esperanzas de estos pobres seres que viven y sufren en un mundo terrible. Esta segunda novela es [se refiere a *Plan de evasión*] por eso, más dramática, menos ascética y aséptica, más trágica que la primera. Señala, sin duda, un tránsito inevitable desde la Máquina hacia el Hombre⁵⁷.

Bioy reconoce diversos aspectos del hombre, edificado como un "objeto freudiano"⁵⁸ en quien surge el sentimiento de rechazo y atracción. La contienda de lo amoroso y lo fantástico satisface el deseo de la no represión, la referida por Freud, y viola las normas sociales. Sus intenciones y propósitos representan la necesidad de revisar los cánones con que aprehendemos el mundo: Bioy juega con nuestros hábitos, se pregunta con el mismo lenguaje con que nombramos y definimos, y nos invita a creer en la existencia de otros universos.

Si en el modo fantástico se reflejan los miedos profundos, los complejos y obsesiones del hombre, entonces el afán de Bioy con su ficción será el de conocer, y así franquear y conjurar los límites, manipular lo amoroso para acondicionar la alternativa de mundos que, no siendo reales en el sentido más estricto de la palabra, exterioricen lo fantástico en Bioy y existan:

(...) es algo muy simple que puede suceder en la realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro, mientras usted venía a este *rendez-vous*. Es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por

⁵⁷ Ernesto Sábato, "*Plan de evasión*", en *Sur*, núm. 133, 1945, pp. 67-69.

⁵⁸ Tomada la expresión de Charles Grivel de su artículo "Idée du fantastique", en *Le fantastique*, núm. 1, 1983.

qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas⁵⁹.

Lo amoroso y lo fantástico se dibuja en Bioy no como capricho; él moldea un concepto de amor que difiere por su entorno de lo fantástico pero que de frente al microscopio, se observe en su diversidad ficticia: en el tiempo, el espacio, el destino, la muerte, la vida, etc. Las preguntas ontológicas tienen respuestas dentro del mundo bioydiano. La muerte en relación con la eternidad y la inmortalidad adquieren un peso único en la poética de Bioy. Al exponer la idea de exorcizar el miedo a la muerte con el juego fantástico/amoroso, abre la posibilidad de creer que él presenta un único conflicto: la muerte. Pero el tema se ramifica y encuentra su cauce en lo fantástico y lo amoroso.

Bioy Casares se sabe buen contador de historias y manipula mundo y personas de manera ágil. Frente a esta virtud única del juego de la literatura, él es casi un buscador de tesoros, quiere resolver el conflicto con el tiempo, con desvelar los misterios del amor y sus sacrificios. En el caso de Bioy, como escritor de historias de amor, existe la experiencia amorosa como única vía para descifrar los misterios del mundo o, mejor dicho, para representar las múltiples fórmulas de evasión de ese mundo que imagina y ofrece al lector. Me atrevería a decir que Bioy, en un primer plano, propone la evasión –por medio de lo fantástico–, pero, por medio de lo fantástico otra vez, plantea los conflictos ancestrales del hombre y los presenta ante los lectores:

Todo se mantiene en una imaginación fantástica la cual permite burlar (...) límites, circular por los casilleros estancos, abrir agujeros comunicantes entre lo disímil,

⁵⁹ Julio Cortázar, *Conversaciones con Ernesto González Bermejo*, Edhasa, Barcelona, 1978, p. 42.

escabullirnos por alguna imperceptible rendija a los órdenes distantes: el pasado, el futuro, el más allá, los sueños, las demás especies, lo inanimado⁶⁰.

El amor/muerte en Bioy se expresa mediante la idea de la inmortalidad. Gracias a las máquinas y experimentos científicos se da un alto en el tiempo (*La invención de Morel*, “Los afanes”, por ejemplo); que es un elemento corrosivo para el amor; imágenes y sentimientos se agolpan como en una cárcel, ya no hay cuenta regresiva, los personajes bioybianos se saben transitorios y finitos, por ende utilizan lo fantástico y lo amoroso para conjurar a la muerte y la finitud que ella representa⁶¹.

El mundo según Bioy está poblado de conceptos y propuestas. Emir Rodríguez Monegal, en su artículo “Símbolos en la obra de Borges”⁶², desmenuza la obra del escritor del *Aleph* y plantea un sistema de símbolos en el que se revelan interpretaciones interesantes a partir de motivos recurrentes: la vida como sueño, el laberinto, el tigre, la biblioteca y el espejo, son todos elementos constantes en Borges, que se elaboran desde una perspectiva primariamente tradicional frente a lo fantástico, como “una concepción filosófica más personal y restringida”⁶³. Rodríguez Monegal propone estos símbolos investidos de formas personales, alejadas significativamente del contexto tradicional, e inicia así la construcción de una poética privada. Borges realiza la incursión en otros

⁶⁰ Graciela Scheines, “Tres aspectos en la narrativa de Adolfo Bioy Casares”, *Estudios de literatura argentina*, Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”, Buenos Aires, 1982, p. 219.

⁶¹ “Los extraños y variados inventos de los personajes bioycasereanos para eternizarse, si bien resultan eficaces, comparten todos una misma connotación: la *fragilidad* [...] la eternidad... esa búsqueda afanosa que inquieta a sus criaturas, que se instala en ellas como obsesión..., que las impulsa a renunciar a la vida y desear la muerte, está sustentada sobre la fragilidad. Los personajes luchan contra la finitud con armas finitas y, aunque salgan victoriosos, sus victorias son efímeras, transitorias” (Graciela Scheines, art. cit., pp. 230-231).

⁶² Emir Rodríguez Monegal, “Símbolos en la obra de Borges” en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1973.

⁶³ *Ibid.*, art. cit., p. 95.

mundos a partir de figuras, para él singulares, que lo llevan a retratar realidades terribles en un mundo de apariencias.

Si para Borges estos símbolos son, en primera instancia, elementos tradicionales que se transforman al paso de su pluma, y se matizan a lo largo del relato, cabe entonces la analogía con la forma en que Bioy puebla sus relatos de propuestas, pues en él se retratan también realidades terribles sobre un escenario de apariencias:

...el juego cambia de signo: si comúnmente es concebido como pasatiempo, recreación o pausa en el ajetreo diario, para este autor [Bioy Casares] constituye lo más serio. Los aspectos más importantes y graves de la vida humana se juegan. El trabajo, el amor, y la lucha no son más que juegos. El juego está en el centro de gravedad de la existencia⁶⁴.

Bioy Casares conforma en sus relatos propuestas de mundos, su idea principal se limita a obviar la muerte, perderle el miedo: "descubrí (o creí descubrir) que estar vivo es fugarse, de un modo efímero y paradójico, de la materia y que el miedo que yo sentía en ese momento era el miedo a la muerte"⁶⁵.

Si se cree en la muerte como en un problema de posible resolución se debe pensar, por ende, en el tiempo que, como movimiento, erosiona la vida. Bioy propone obstaculizarlo; si éste se detiene, la muerte también; si el amor no se consuma, el ideal amoroso se congela, el tiempo se aniquila; si el amante sigue anhelando amar busca la conjuración de su sentimiento por medio de la muerte real, del aquí y el ahora, pero continúa su amor, la muerte en el mundo real se exorciza gracias a lo fantástico. Bioy ha

⁶⁴ Graciela Scheines, "Claves para leer a Bioy Casares", *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero de 1991, núm. 487, p. 20.

⁶⁵ "El ídolo", en *op. cit.*, p. 141.

encontrado, en el mundo no real, la manera de seguir, de congelar el tiempo, de continuar en la eternidad:

¿Cómo puede uno tomar en serio los afanes, los compromisos cotidianos, la ambición, que mueve al hombre, si hay otra vida, si nos desplazamos entre espíritus? (...) para consolarme argumentaban que, precisamente, la certidumbre del más allá justifica la hondura de sentimientos y de anhelos⁶⁶.

Lo fantástico y lo amoroso son los instrumentos que llevan a cabo esta operación. La pareja que toma el amor/muerte representa “el sacrificio máximo por amor”; empero, lo que Bioy muestra es un espejo de cuerpo entero de la realidad –no se debe olvidar que lo que vemos los lectores es el reflejo, lo fantástico, de los miedos más íntimos y profundos del hombre, e intenta evocarlos para terminar con ellos.

Enigma y apariencia

En este pequeño apartado propondré el juego de estos dos conceptos que envuelven la obra de Bioy. Dentro de lo fantástico moderno se plantea el enigma de lo natural y lo sobrenatural, es decir, la posibilidad de creer en lo ficticio sin miramientos, de poner frente al enigma la apariencia de las cosas y situaciones para desvanecer la frontera de los dos mundos. Una vez más existe la posibilidad de identificación, el entramado del tejido es perfecto porque los conceptos se manipulan uno a otro.

Por otro lado, he revisado la idea de lo amoroso, en específico el amor/muerte, y de forma somera la vinculación de lo amoroso con lo fantástico dentro de la poética de Bioy Casares. Así, el enigma y la apariencia también, pero de modo particular, juegan un papel preponderante.

⁶⁶ “Los afanes”, en *op. cit.*, pp. 237-238.

El artificio del enigma y la apariencia son coordenadas fundamentales dentro de la poética bioydiana. Los mundos, real e irreal aparecen ante nuestros ojos como semejantes, la duda no existe en tanto lo no real está ahí y con ese sólo hecho es creíble. En *La invención de Morel* existen dos mundos: el del fugitivo y el de los visitantes. El mundo del fugitivo es el real, sin embargo, lo abarca el de los visitantes; el enigma nace de la existencia de dos lunas y dos soles, de los rituales compartidos, del aparecer y desaparecer de las personas, de por qué no lo ven, de por qué está enamorado de Faustine. Las apariencias son solamente conjeturas que van dando vida a los actos del fugitivo, que envuelven los sentimientos hasta permitir que el amor por Faustine sea real. Las apariencias se disipan al aclarar el enigma; existe una máquina que graba, que ha grabado toda una semana de vida de los visitantes de Morel; todo este artificio pierde soporte y entran a escena: el enigma y la apariencia. A pesar de ello el amor está ahí, la situación ha llevado al fugitivo hasta el punto de grabarse en todo momento cerca de Faustine, el fugitivo prefiere el mundo irreal al propuesto en la vida real completamente miserable.

Esto mismo ocurre en "El ídolo". En la enigmática relación entre Geneviève y la pequeña estatua del perro hay una situación que desencadena el amor loco de Garmendia: un amor desenfrenado por una insignificante sirvienta. Al término del relato, el coleccionista, narrador de la historia, descubre el enigma y da cuenta de la sórdida verdad, entiende que las apariencias lo han engañado a él y a Garmendia, pero al final la fatalidad lo cautiva.

Las coordenadas enigma-apariencia son sugerentes, y me llevan a pensar en si es posible que el amor de los personajes de Bioy sea realmente verdadero o sólo se trate de

apariencias. Si bien es cierto, como apunté anteriormente, que Bioy utiliza lo amoroso en sus textos como motor para dar vida a los sucesos que allí ocurren, para enfrentar al hombre a sus temores y conjurarlos, también es verdad que el acto de amar –recuérdese que no importa si existe correspondencia, el amante bioydiano sólo quiere amar– no es completo, ni siquiera justificable, los amores de Bioy insinúan superficialidad, como si los personajes se enamoraran de la apariencia. Pero, ¿no será esta manera de llevar a sus personajes una estrategia más de Bioy para justificar su objetivo: exorcizar el miedo a la muerte?

Aquí recorro a la característica primordial de la dicotomía amor/muerte que propongo. El enigma del amor es el cimiento del concepto, a partir “de lo que pudo ser” se origina el enfrentamiento amor/muerte, y el enigma mueve al amante a asir el amor por vía de la muerte. El amor/muerte busca la perpetuidad, es un sistema que aniquila al tiempo ya que produce una aparente eternidad: “...el goce de contemplar a Faustine será el miedo en que viviré la eternidad. Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra⁶⁷.”

La apariencia y el enigma conforman un binomio más que apuntala las historias de amor de Bioy. El amor que propone se gobierna por la dualidad: lo fantástico/lo amoroso, enigma/apariencia, vida/muerte; pilares cardinales que urden la trama bioydiana y que ofrecen una idea fundamental del autor de *La invención de Morel*: el amor es el acceso al retrato de realidades terribles, e intenta dar cauce al elemento ominoso que nos limita. Bioy se revela demandando la salvación ante la vida.

⁶⁷ *La invención de Morel*, EMECÉ, Buenos Aires, 1999, pp. 152, 155.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CAPÍTULO III

EL AMOR/MUERTE EN LA INVENCION DE MOREL

La invención de Morel

De manera evidente *La invención de Morel* remite en su lectura a textos clásicos, de la literatura de aventuras, fantástica y de ciencia ficción. En este sentido, me parece oportuno hacer referencia a ellos. El primer antecedente obligado es la novela de H. G. Wells¹, *La isla del Dr. Moreau* (1896); como es por demás conocido, Bioy Casares fue un admirador profundo de Wells y quizás con *La invención* hace un pequeño homenaje a este estilo de ciencia ficción². Ya en el Prólogo para *La invención*, Borges menciona que el argumento se encuentra al nivel de novelas de Henry James, Franz Kafka y del propio Wells³. Si bien es cierto que Borges no habla abiertamente de estos autores como antecedente suyo, sí da la pauta para ver en ellos influencias importantes en la narrativa de Bioy⁴. Aída Gambetta Chuk describe esta influencia como “formación darwiniana y frankensteiniana, muy tenebrosa”⁵, estilo que encaja bien en Bioy Casares.

¹ Jorge Luis Borges, Susane Levine, Aída Gambetta Chuk, Francisca Suárez, etc., hacen referencia a los lazos evidentes que existen entre Wells y Bioy. Para un análisis minucioso al respecto, véase, el Prólogo de Borges a *La invención de Morel*, EMECÉ, Buenos Aires, 1999, pp. 11-15; Susane Levine, *Guía de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982, pp. 73-116; Noemí Ulla, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 17-35.

² Me refiero al uso de la primera persona, la combinación de verdad y misterio que sirve para aumentar la verosimilitud, la intención metafórica de los experimentos que hacen más ficción que ciencia, en fin, la tradición literaria de la utopía. A este respecto el propio Bioy declara: “Puedo decir que Wells con *El hombre invisible*, *La máquina del tiempo*, *La isla del doctor Moreau*, con algunos cuentos y hasta con “Los primeros hombres en la luna” –que también tiene cosas tontas, pero muy bien contadas– también fue para mí un maestro” (Noemí Ulla, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, p. 24).

³ Borges hace referencia a *La vuelta de tuerca*, *El proceso*, *El hombre invisible* y *El viajero en la Tierra*, respectivamente. Otra más de las influencias que no puede pasar inadvertida es la de Stevenson, aunque el propio Bioy advierte que muchos de sus finales son decepcionantes, al respecto opina: “Un modelo que tengo siempre es Stevenson, porque es ante todo un excelente inaugurador de historias... si me he puesto a contar historias, es porque ciertas novelas me habían atraído con una fascinación extraordinaria, como si se entrara en un bosque maravilloso, en el lugar más lindo del mundo, y es el deseo de darle a los demás algo grado. Entonces tengo la impresión de que cuando uno empieza a leer ese cuento [“Los ladrones de cadáveres”] de Stevenson, encuentra que están en él todos los elementos de lo novelesco” (Noemí Ulla, *op. cit.*, pp. 21-22).

⁴ Teresita Mauro apunta, “...en las obras de Bioy Casares, como también ocurre en algunos relatos de Henry James, la realidad sufre transformaciones por obra de la fantasía, que se instala como una presencia irrefutable en la más sólida de las realidades”, “Adolfo Bioy Casares. Los laberintos de la imaginación”,

Entre los antecedentes, en cuanto a técnicas, me parece, hay que señalar el *manuscrito*. Suzanne Levine propone una influencia clara a este respecto: “el recurso del manuscrito hallado (relaciona) de inmediato a *Morel* con toda una tradición de cuentos de naufragios, lo que incluye al «manuscrito hallado en una botella» de Poe, a un episodio de *La isla misteriosa* de Verne”⁶. Recuérdese que el recurso del manuscrito hallado se ha usado desde las novelas de caballerías del Renacimiento. Otro medio por demás citado es el de la isla: “Bioy Casares (...) se instala en una doble tradición: la anglosajona, pródiga en utopías, y la hispánica (española argentina), pobre en ellas (...), la isla de Morel es, en versión paródica, una sociedad utópica. El tiempo recurrente y la asegurada repetición de los eventos nos llevan a la cerrazón insular de Utopía (...), estamos ante una isla utópica donde se eterniza el pasado, convertido en historia muerta”⁷, aquí hay una clara advertencia con respecto al uso de la isla ya como utopía o ya en contra de ella. Bioy utiliza la isla con todo su peso significativo tradicional; es recurso idóneo para llevar al extremo el espacio idealizado, bordeando los límites del paraíso y el infierno. A este respecto Marcelo Pichon Rivière añade, “la trama de *La invención de Morel* es tejida en

Premio “Miguel de Cervantes” 1990, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 100. Suzanne Levine propone similitudes en algunos personajes de Bioy Casares. El rasgo kafkiano se refleja y se recalca en los esfuerzos inútiles de ciertos personajes bioydianos. El dibujo “sinistro, pero afectuoso, cómico pero patético”, de Morel es característico de Franz Kafka (*Guía de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982, pp. 67-68).

⁶ Aída Gambetta Chuk, *Literatura fantástica argentina: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar*, Tesis de doctorado, UNAM. México, 1992. p 156.

⁷ Suzanne Levine, *op. cit.*, p. 99.

⁸ Blas Matamoro, *Adolfo Bioy Casares. Premio Miguel de Cervantes, 1990*, Anthropos, Madrid, 1991, p. 94. Para un estudio pormenorizado del tema, consúltese el texto de Blas Matamoro, “Archipiélago”, donde hace un repaso de la tradición de la isla como elemento literario, y lleva su trabajo hacia la isla de Morel y la del propio Bioy.

el cuerpo de una isla. Isla verbal, también, donde la escritura de Bioy Casares se aísla del mundo, de su pasado de palabras muertas”⁸.

Un antecedente interesante de *La invención* se encuentra en un relato anterior suyo, al que hace referencia Enrique Pezzoni en el prólogo a *Adversos milagros*: “Los novios en tarjetas postales”⁹. Pezzoni propone como tema eje el problema del tiempo que es espacio que pasa por uno, pero en el que es imposible moverse. Expone esta premisa: existe un amor no consumado, ni siquiera conocido, que se da a partir de superposiciones de imágenes fotográficas. Si es verdad que este relato es el esbozo para *La invención*, entonces es imprescindible hablar de Horacio Quiroga.

Bioy Casares, lo mismo que Borges, juzgaban duramente a Quiroga y lo consideraban mal contador de cuentos; resulta paradójico, entonces, descubrir cómo un relato del propio Quiroga podría ser un antecedente, influencia inmediata de *La invención*. Me refiero a “El retrato”¹⁰. En este relato, compilado dentro de los textos no recogidos en libros, está el origen de la idea de una máquina que inmortaliza a las personas en la ficción, pero que a la vez las mata. La ciencia ficción está ya presente en este texto de Quiroga lo mismo que la inmortalidad: la trascendencia por medio de la máquina y la búsqueda de la retención de la imagen más allá de la muerte. No es posible afirmar con absoluta certeza si se trata de una influencia o no, pero ayuda a la hora de

⁸ Marcelo Pichon Rivière, selección, introducción y notas, *La invención y la trama*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 84.

⁹ En “Los novios de tarjetas postales”, “una muchacha posa para su padre fotógrafo que, sin que ella lo sepa, la enlaza a un desconocido amante por medio de hábiles *collages*. La muchacha descubre las fotos y el amor que, inconsciente, ha vivido en ellas. En adelante su vida entera dependerá del noviazgo concertado mediante un pobre ardid” (Enrique Pezzoni, *Adversos milagros*, Monte Ávila, Venezuela, 1979, pp. 8-9).

¹⁰ Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, eds. Napoleón Bacino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Colección Archivos, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo; Río de Janeiro, Lima, 1996, pp. 986-989.

acomodar las piezas que dibujan la comunicación de: “Los novios de tarjetas postales” y *La invención de Morel*.

La importancia de rastrear los antecedentes de una novela es aclarar y enriquecer el texto, aunque estas supuestas genealogías a veces sólo lleguen a ser una influencia o referencia en el título, el ambiente o el nombre de un personaje. La relevancia de esta empresa da a la novela cierto carácter y la instala dentro de un grupo específico. Es cierto que *La invención* tiene un poco de ciencia ficción, de estilo policíaco y de modo fantástico, también es cierto que la novela presenta una historia de amor superior que abraza cualquier tipo de clasificación. Octavio Paz plantea esta característica:

El tema de Bioy 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 de la nuestra: corremos tras de sombras pero nosotros también somos sombras¹¹.

Lo trascendente de Bioy radica en este juego literario de usar lo amoroso y lo fantástico para plantear realidades terribles¹²: *La invención* “presenta una trama predominantemente policial para, finalmente, señalarnos su solución fantástica”¹³. Bioy crea una novela perfecta (una vez más afirmo este dicho). En ella dibuja un mapa en el que pueden conjugarse un historial de antecedentes, elementos, influencias y recursos que, gracias al oficio de Bioy, han hecho de *La invención de Morel* un clásico.

¹¹ O. Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1982, p. 48.

¹² Recuérdese, a propósito, el tema desarrollado en el Capítulo II: “...si algo caracteriza *La invención de Morel* es, precisamente, su sondeo en el mundo real, su examen cuidadoso y vehemente de las circunstancias humanas” (Enrique Pezzoni, *Adversos milagros*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1979, p. 9).

¹³ Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, ed. Pedro Luis Barcia, Castalia, Madrid, 1990, p. 28.

Amor de Morel

Para hablar de los amores en *La invención* haré primero un breve resumen de la historia. Se trata del “diario” de un fugitivo que relata los motivos que lo han llevado a instalarse en una isla y las vicisitudes que ha vivido y descubierto en ella. Las “aventuras”, si es que se les puede llamar así a los acontecimientos vividos por el fugitivo, son en gran medida la lectura del descubrimiento de la invención de un sujeto llamado Morel. En un principio el fugitivo, o prófugo político, es aconsejado por un vendedor italiano a huir de sus perseguidores a una de las islas Ellice. Tras un largo viaje del que sólo da algunas referencias, el fugitivo inicia su testimonio escrito adaptándose al sitio. Sabe que años atrás la isla estuvo habitada por algunas personas, que en ella la naturaleza muere de manera extraña y que ahora nadie vive en la isla. Después de asimilar los espacios de la isla¹⁴ descubre a un grupo de personas que viven en las construcciones que él suponía abandonadas; una primera hipótesis del fugitivo es creer que lo persiguen. Advierte, más adelante, que los seres extraños lo ignoran, y trata de entender el comportamiento anómalo de estas personas. Conoce a Faustine, es decir admira su imagen, y en una especie de obsesión se enamora de ella. Durante este proceso el fugitivo es testigo de la confesión de Morel –inventor de una máquina que registra personas en el momento de ser filmadas, así crea un museo de imágenes, que se repetirá eternamente– y entiende que en aquella isla existe una máquina de la inmortalidad. Se da cuenta de que está enamorado de una imagen y que ésta pertenece a un ser real que ha muerto –su deceso ocurre por

¹⁴ La isla tiene algunas construcciones que el narrador-protagonista las describe de esta forma: museo, “edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico atrás, con una torre cilíndrica” (p.25); la capilla, “una caja oblonga, chata (esto la hace parecer muy larga)” (p. 24) y la pileta de natación, “bien construida, pero como no excede el nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuerzos e insectos acuáticos” (pp. 24-25).

procesos de la máquina al grabar-, está enamorado de una imagen que ha sido grabada por la máquina; entonces, decide, después de estudiar la invención y su funcionamiento –las mareas altas son el motor que recrea y filma al infinito-, integrarse a la grabación de Morel con plena conciencia de su futura muerte. La única satisfacción que representa este acto es la de simular ser el amante de Faustine, en una repetición de imágenes. Su escaso legado será el testimonio escrito, el fugitivo deja el manuscrito para que en el futuro alguien pueda conjurar su amor que ha quedado en una “realidad” espacial fuera de la presente.

Los amores de *La invención* están ligados al deseo de la inmortalidad, un deseo compartido por Morel y el narrador que “cobra pleno sentido cuando el amor entra en juego; entonces deja de ser una fantasía acariciada con más o menos intensidad para convertirse en una necesidad imperiosa”¹⁵. El amor del inventor de la máquina es mucho más concreto, real y trágico que el del narrador-protagonista; el sentimiento de Morel merece un acercamiento minucioso, porque al ser eclipsado por el sacrificio supremo del fugitivo, pierde fuerza; sin embargo Bioy deja leer entre líneas¹⁶ el infortunado padecer de Morel: “Mi cerebro ha tenido, desde hace mucho tiempo, dos ocupaciones primordiales: pensar mis inventos y pensar en...”, “por ejemplo, corto las páginas de un libro, paseo, cargo mi pipa, y estoy imaginando una vida feliz, con ...”, “cuando

¹⁵ Pablo A. Sol Mora, *La imagen del amor en La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares*, tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, México, 2000, p. 41.

¹⁶ Téngase en cuenta que a través del narrador-protagonista podemos ver a Morel en la novela, el único acercamiento real con él es cuando se citan sus manuscritos.

completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental...¹⁷. Estos son los sentimientos de Morel, y aquí también se descubre la “justificación” de su proceder; en esta pequeña confesión que aclara el misterio de la isla también descubre el misterio del eterno retorno al que sujeta a sus víctimas,

esta repetición de lo mismo presupone la diversidad real, la diferencia de los momentos temporales... Para nuestro modo de concebir ordinariamente la repetición, damos por supuesto que el tiempo es rectilíneo: distinguimos lo anterior y lo posterior. Más la idea de una repetibilidad eterna elimina precisamente lo anterior y lo posterior; no existe una diferencia entre los horizontes del tiempo [Eugen Fink, en *La filosofía de Nietzsche*]¹⁸.

La idea de Nietzsche, que sugiere Pichon Rivière, denota la esencia de la invención, la ciencia de Morel busca la metáfora de la repetición y encuentra asimismo el misterio del amor/muerte:

Creerme superior y la convicción de que es más fácil enamorar a una mujer que fabricar cielos me aconsejaron obrar espontáneamente. Las esperanzas de enamorarla han quedado lejos; ya no tengo su confiada amistad; ya no tengo el sostén, el ánimo para encarar la vida. (p. 101)

Ahora el sentimiento se transforma en la única posibilidad: grabar las imágenes de sus amigos y su amor para asegurarse, con su invento, la compañía eterna de Faustine. A este respecto, Sol apunta: “como un intento desesperado de dar fijeza al ser amado en perpetuo estado de fuga. Matar a Faustine grabándola es una manera de detener esa fuga haciéndola repetir una rutina de la que jamás podrá salir”¹⁹. El acto amoroso y la muerte

¹⁷ *La invención de Morel*, EMECÉ, Buenos Aires, 1999, p. 101. Cito por esta edición, en el texto, con número de página entre paréntesis.

¹⁸ Marcelo Pichon Rivière, selección, introducción y notas, *La invención y la trama*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 85.

¹⁹ Pablo Sol, *op. cit.*, p. 51.

juegan íntimamente, la permanencia es el objetivo del amor/muerte. El deceso de ese amor crea la estabilidad que no se da en un amor real y cotidiano; más aún, en el amor que no es recíproco, porque ése, por obvias razones, jamás gozará de persistencia. Morel prefiere lo fantástico; el invento y sus consecuencias tienen mayor sentido en el momento que pierde de manera real y contundente la posibilidad de amar a Faustine.

La imagen de Morel tiene aspectos del “científico loco” que mezcla sus dos pasiones: la ciencia y Faustine. Esto lo conduce, en cierto modo, a ser un asesino de sus amigos y de su amor, “Convenía seguir una táctica. Trazar planes (...) En los primeros, o la convencia de venirnos solos (imposible: no la he visto sola desde que le confesé mi pasión) o la raptaba (habríamos estado peleando eternamente). Nótese que por esta vez no cabe exageración en la palabra *eternamente*” (pp. 101-102). La imagen del científico precisa el amor a Faustine y el uso de la máquina de la inmortalidad, es consciente de los resultados de tan fatal invento y cree que sus actos serán trascendentes, tanto personal como públicamente, dejando las imágenes como legado “grato para los hijos, los amigos y las generaciones que vivan otras costumbres” (p. 106) .

Al intentar descubrir en qué plano queda el amor de Morel es evidente que la interpretación del amor/muerte se dirige a lo delirante y lo trágico. A pesar del rechazo rotundo y real de Faustine, el enamorado encuentra como único escape al sentimiento amoroso la retención de la imagen, del cuerpo en fotografías tridimensionales captadas en una semana en el paraíso. Su intento genera la más cruel de las realidades y la más terrible miseria para Morel: el rechazo absoluto quedará grabado para la eternidad, la negación repetitiva de Faustine, el distanciamiento constante serán el producto de la invención de Morel.

La prueba que deja a sus espectadores, una prueba inmortal, es el desamor; el amor/muerte del narrador-protagonista, de esta manera, toma un cauce totalmente diferente. En esencia, a ambos los rige la misma causa²⁰, pero están planteados a partir de perspectivas contrarias. Si Morel cree encontrar en su experimento el conjuro para permanecer con Faustine, buscando el amor eterno, fracasará repitiendo tortuosamente el delirio de un amor despreciado. El experimento llega más lejos de lo esperado, pues el inventor no sólo mató a sus amigos y a Faustine, también sacrificó su vida. Morel muere dos veces: de forma física y de forma espiritual, y pierde la batalla en dos mundos: el real y en el de la ficción, su purgatorio se instala en la repetición eterna del rechazo, que es el desamor de Faustine. En Morel, en fin, es palpable la oposición de lo fantástico con lo amoroso.

La historia amorosa de Morel se ciñe más a elementos reales que la del narrador-protagonista. Su situación es patética: las miserias de la realidad se traslapan a la grandiosidad de su invento pues su amor abre el paso a una realidad terrible y a un juego de exorcismos. ¿El amor/muerte de Morel resuelve algo?, ¿propone algo? Podría pensarse que las respuestas son afirmativas, pero no lo son del todo, el amor de Morel muestra una más de las facetas del amor/muerte.

Para entender este laberinto de interpretaciones me debo remitir a Octavio Paz. Al hablar de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, en “La máscara y la

²⁰ Recuérdese cómo concebimos la idea de amor/muerte: enamoramiento trágico y fatal, un sentimiento que se dirige a un fin doloroso a manera de expiación por aquello que no se quiso vivir. Su característica es la no erosión de lo perfecto inalcanzable, este sentimiento busca su salvación ante la vida a través de la muerte. El tiempo no lo aniquila, la muerte lo petrifica, le da sentido. En *La invención*, la máquina juega un papel importante pues admite y crea la inmortalidad tan anhelada.

transparencia"²¹, Paz define el proceso que vive Artemio Cruz y que bien podría equipararse al de Morel; puedo decir entonces, siguiendo a Paz, que Morel acecha su muerte creyendo que en ella se dará la revelación de lo que está detrás de la realidad. Quizás por esta "realidad" que consta en las imágenes, que se repite y revive en la repetición el amor de Morel no es tan atractivo para el lector como el del narrador-protagonista; el sacrificio de amor no tiene un fin completamente claro. Lo contundente de la realidad plasmada en imágenes permea los ideales de modo que Morel queda en una posición poco afortunada.

A la luz de esta lectura el sacrificio, la muerte y el experimento carecen de motivo; fatalmente al final, la idea de plasmar en imágenes la realidad, que inmortaliza el rechazo de la persona amada parece no justificarse en modo alguno. La invención

suprime el antes y el después, la historia [se vive] como un tiempo lineal: no hay sucesión, todos los tiempos y los espacios coinciden y se conjugan en ese instante en que [se] interroga a su vida. [Morel] muere indescifrado. Su muerte nos enfrenta a otro jeroglífico, que es la suma de todo lo que fue —y su negación²².

El instante en que Morel interroga su vida inicia el proceso de la invención, y sus fines: "Nosotros 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 quedado grabados", "...les he dado una eternidad agradable" (p. 99). En estas imágenes y en sus testimonios se reúne todo lo que fue y todo lo que pudo ser: "pensaba coordinar las recepciones de mis aparatos y tomar escenas de nuestra vida: una tarde con Faustine, ratos de conversación con ustedes; hubiera compuesto así

²¹ En *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, pp. 44-50.

²² O. Paz, *op. cit.*, p. 47.

un álbum de presencias muy durables y nítidas que sería un legado de unos momentos a otros”(p. 106). Sin embargo, creo que Morel mata, en principio por amor, porque no se trata de “una simple fuga de la desdicha provocada por el amor, sino, al contrario, la única manera de aferrarse a él”²³. La muerte no es un escape, representa una opción de permanencia, de seguridad. En algún punto de la confesión, Morel reflexiona sobre la muerte y arroja luz al respecto: “desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos a la muerte” (p. 104). Para descifrar a Morel y su amor/muerte hay que descubrir que él ya no teme a la muerte, que no necesita conjurar su amor para poder hacerle frente. Morel resuelve su laberinto por medio del espejo –pensando en el proceso del narrador-protagonista–, y entiende que el camino debe andarse en sentido contrario. Para Morel, el punto medio no es la muerte sino los interrogantes de su vida, el desamor real; el fin es la muerte pues ella lo lleva a la inmortalidad que resume lo que fue: “creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia”(pp. 25-26). Esta idea, que plantea el narrador-protagonista en un primer momento en la novela, es muy cercana a la idea central de Morel con respecto a su invento; al final, el propio narrador hará una observación que interesa al tema:

Aplaudo la orientación que dio, sin duda inconscientemente, a sus tanteos de perpetuación del hombre: se ha limitado a conservar las sensaciones; y, aun

²³ Pablo Sol, *op. cit.*, p. 52. Sobre este aspecto, téngase en cuenta que la invención de la inmortalidad tiene la característica de que al ser grabados por ella, las personas, animales y plantas mueren en corto plazo. Morel sabe este hecho antes de grabar a sus amigos y a Faustine, es consciente del *asesinato* que está cometiendo.

equivocándose, predijo la verdad: el hombre surgirá solo. En todo esto hay que ver el triunfo de mi viejo axioma. No debe intentarse retener vivo todo el cuerpo. Razones lógicas nos autorizan a desechar las esperanzas de Morel. Las imágenes no viven (p. 122).

En este sentido, el amor/muerte que plantea Morel no tiene cabida en la idea del amor sacrificado, este inventor despechado intenta asir, de la única manera que tiene, lo que no puede retener de otro modo, el objetivo es claro: el invento representa la ciencia enfrentada a un sentimiento confundido, negado, recuérdese la imagen del “científico loco”. El fin del invento se confunde y acaba por negarse, lo mismo que su artifice. Morel no existe más porque el sentimiento perpetuado lo rechaza. En su afán por vivir muere para inmortalizar un sentimiento que fatalmente lo niega. Se perpetúa la imposibilidad, no la afirmación del amor correspondido.

Amor del fugitivo

El amor más fuerte y conmovedor, frente a los ojos del lector, es el del narrador-protagonista, este es el amor soberano del que habla Paz: un enamorado de una imagen, de un fantasma al que jamás tendrá acceso y que no podrá asir entre sus brazos para demostrar sus sentimientos. El amor/muerte del narrador-protagonista tiene la virtud de hacer frente a la muerte, de encarar, por el amor perfecto —el que no se ha dado, el no consumado, el ni siquiera conocido—, la extinción de la vida. Pero, ¿la muerte del narrador-protagonista puede reducirse a eso, a dejar de vivir? Frente a esta pregunta está la invención de Morel que hace que la significación de la muerte dé un giro. El fugitivo muere para ser inmortal, esto puede resultar paradójico e inconcebible. La muerte termina sus días en este mundo, pero en la máquina de la inmortalidad se reinventa la

idea de la muerte. El fugitivo prefiere un amor de “apariencias” al no amor, es el único al que puede acceder, por eso el narrador-protagonista ama con los preceptos del amor/muerte.

Hay que situar, en principio, la voz narrativa para entender este amor. El narrador de esta historia es el protagonista, un sujeto que habla en primera persona y que ofrece un testimonio escrito de sus aventuras y descubrimientos. Maribel Tamargo explica:

En *La invención de Morel* es imposible hablar de personaje y protagonista. La creación de un personaje supone una caracterización física y psicológica que, partiendo del discurso de la novela, se separa de éste y permite pensarlo como personaje. En esta novela de Bioy el fugitivo, a quien se podría señalar como personaje-protagonista-narrador, destruye, a través de su diario, la posibilidad diluyéndose totalmente en un discurso²⁴.

De esta forma, el que llamaré narrador-protagonista²⁵ muestra, a lo largo de su discurso, las diversas transformaciones que le genera el tiempo, los acontecimientos y los enigmas de la isla. Una de esas transformaciones importantes está en el sentido de su testimonio escrito que, en un primer momento, es un testamento²⁶: “Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento. Si debo resignarme a eso, he de procurar que mis afirmaciones puedan comprobarse (...)” (p. 22), más adelante frente a los sucesos ocurridos y con el conocimiento de Faustine, el tono cambia para convertirse en diario²⁷. “Con puntualidad aumento las páginas de este diario y olvido las que me excusarán de los

²⁴ Maribel Tamargo, “La invención de Morel: lectura y lectores”, *Revista Iberoamericana*, julio y diciembre de 1976, núms. 96-97, p.493.

²⁵ También lo llamaré fugitivo, náufrago, perseguido.

²⁶ El testamento al ser un texto para la posteridad, expresa verosimilitud. En este sentido, el fugitivo tiene el objetivo de comprobar los hechos que construyen su texto-testamento.

²⁷ El náufrago utiliza el texto como una relación día a día, intenta asimilar los sucesos y entenderlos, el diario sirve como atención frente a lo fantástico y lo amoroso.

años que mi sombra se demoró en la tierra. Sin embargo, lo que escribo será una precaución”(pp. 32-33); después de sus encuentros desafortunados con Faustine, y al sentirse involucrado amorosamente, el texto adquiere otra dimensión; el de memorias²⁸, intenta asir el futuro y revisar su pasado: “Sin embargo, la redacción y la lectura de estas memorias pueden ayudarme a esa previsión tan útil; quizá también me permitan cooperar en la producción del futuro conveniente”(p. 50); los descubrimientos se inician y el texto se convierte en informe²⁹: “Tengo un dato que puede servir a los lectores de este informe...”(p. 78), “Sería pérfido suponer –si un día llegaran a faltar las imágenes– que yo las he destruido. Al contrario: mi propósito es salvarlas, con este informe”(p. 121). Al conocer el enigma de los habitantes de la isla, desentrañar el manejo de la máquina, y sentir un amor significativo por Faustine, el fugitivo le da un peso de testimonio a su texto para la posteridad. Por medio del amor el fugitivo puede ver la trascendencia de su descubrimiento: “Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica...”(p. 155); el diario del fugitivo termina trasfigurado en informe, en él da cuenta de un amor no correspondido y hace cómplices y responsables de este amor/muerte a sus lectores. El llamado recurso del “manuscrito hallado” provoca la repetición constante de la historia. El hecho de que el amor/muerte del fugitivo esté sujeto al descubrimiento del manuscrito obliga al lector y al editor a ser los únicos intermediarios posibles para este amor no consumado. Todo lector, pues, es testigo y cómplice del amor/muerte del fugitivo.

²⁸ La naturaleza de este tipo de texto-memorias aporta una dimensión aún mayor que los anteriores tipos, el perseguido ensaya prever el futuro e investigar el pasado, a la manera de un historiador.

²⁹ El naufrago advierte su papel de historiador frente a los sucesos vividos –el descubrimiento de la inmortalidad a través de la máquina– e intenta dar el dato seguro y certero, salvar el ensayo de Morel para perpetuar su propio ensayo amoroso.

La transfiguración del discurso del narrador-protagonista es fundamental para seguir el discurso amoroso, a través del testimonio escrito no sólo se dibuja el fugitivo, sino también al enamorado:

Siempre los informes están en primera persona, son la versión personal de quien los redacta. No se exigen una observación objetiva. Asoman de continuo en ellos los rasgos de tensión sentimental o pasional, los despuntes de los distintos planos del mundo subjetivo: temores angustias, depresiones. Porque, además, estos relatos-informes presentan una situación típica de la narrativa de Bioy: los redactan hombres en situación de riesgo³⁰.

Todos estos elementos del “informe” son decisivos en el transcurso de los días en la isla. Bioy Casares otorga a su discurso las armas precisas para que el amor/muerte tenga plena justificación. El hombre sin nombre trasciende al dejar testimonio y trasciende por amor: lo espera la inmortalidad junto a Faustine en cientos y miles de repeticiones.

Frente al testimonio del narrador-protagonista se encuentra el testimonio virtual³¹ de Morel. Las dos historias paralelas –contadas en el tiempo de la novela pero no llevadas a cabo en tiempo real³²– tienen la singularidad de convertirse en el legado de dos personajes, que en situaciones completamente disímiles dejan, para la posteridad, su historia. Las declaraciones de ambos personajes se dan en espacios con características particulares pero con un fin común, “el espacio ficcional es (...) un espacio lúdico donde los personajes se desplazan, luchan, se eliminan, aman y odian”³³. En este sentido, el náufrago y Morel toman como herramienta discursiva el espacio de las palabras y las

³⁰ Pedro Luis Barcia, Introducción a *La trama celeste*, de Adolfo Bioy Casares, Castalia, Madrid, 1990, p. 23.

³¹ Entiéndase virtual como lo que tiene existencia aparente y no real.

³² Gambetta Chuk explica: “la espacialización del tiempo es reticular: contiene múltiples posibilidades a la vez” (“Poética de la casa bioycasereana”, *Escritos*, enero-junio de 2000, núm., 21, p. 233).

³³ Aída Gambetta Chuk, art. cit., pp. 234.

imágenes, respectivamente. La declaración del inventor es un archivo imaginario, a partir de esta metáfora del cine, Morel cuenta su historia, el hecho de presentar su testimonio con imágenes le da la posibilidad de grabar íntegramente su diario, en este caso su propia desdicha. La eventual interpretación de las representaciones no es necesaria porque las imágenes se soportan a sí mismas a la vista de los espectadores, esta “no verificación” del archivo imaginario se sustenta con el manuscrito que el propio Morel lee a sus víctimas y que más tarde será interpretado y citado por el narrador-protagonista. La grabación de Morel sufre transformaciones al paso de los sucesos. Lo que empezó siendo un diario: grabar las imágenes de sus amigos y de Faustine para probar la máquina de la inmortalidad; terminó siendo un testamento virtual: la confesión de su amor frustrado – el eterno retorno de su desamor– y la aspiración de crear el milagro de la vida –la inmortalidad, el legado del tiempo al tiempo.

El naufrago crea otros espacios discursivos: el testimonio escrito. Como ya mencioné anteriormente, las transfiguraciones de su discurso van en la medida de los acontecimientos, pasa de testamento a diario, más tarde a memorias y finalmente a informe. Su “evolución”, si se le puede llamar así, denota en todo momento precaución frente a los acontecimientos; al contrario del discurso imaginario, el narrador-protagonista es restringido por las palabras. El naufrago juega en un doble espacio: el vivido por él y el visto por él, su discurso tiene que entender y verificar lo fantástico. A este respecto, Gambetta Chuk hace la distinción de los personajes bioyidianos: “los fantásticos y los que se contagian de fantasticidad”³⁴. El perseguido se contagia de lo fantástico, “la aventura lo enfrenta con otro lado de sí mismo incontenible, y su pasaje

³⁴ Gambetta Chuk, “Poética de la casa bioycasereana”, *Escritos*, enero-junio de 2000, núm., 21, p. 237.

torna irreversible el regreso”³⁵, el naufrago afirma: “Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo. Ahora la realidad se me propone cambiada”³⁶, “Quién sabe si no estoy verdaderamente en camino, largo y difícil, hacia Faustine, hacia el necesario descanso de mi vida” (p. 128). El discurso tiene pues una doble tarea: dibujar en su testimonio lo que en aquella isla ocurre –fijar la versión personal de los acontecimientos fantásticos, el amor fallido de Morel y el descubrimiento de la máquina– e interpretar sus sentimientos y su proceder. El artificio de Morel –el archivo imaginario– asegura dentro del discurso del naufrago una nueva lectura que tiene consecuencias, “las relaciones se establecen, la mayor parte de las veces por azar, los personajes que rodean al protagonista aparecen súbitamente en su vida y vuelven a desaparecer tras haber modificado de forma sutil su existencia”³⁷. Ambos testimonios terminan, ante los ojos del lector-espectador, como testamentos: legado virtual –el de Morel– y legado textual –el del naufrago. La herencia son los amores/muerte no consumados, los perdidos en el tiempo, en la inmortalidad, en lo fantástico.

El amor/muerte frente a lo fantástico tiene la característica de poder ser leído en planos distintos, ¿es éste un amor trágico? Si Bioy propone exorcizar el temor a la muerte y enfrentar al hombre a sus realidades terribles entonces este amor no puede ser totalmente trágico; sin embargo en una primera lectura se antoja así. El fugitivo queda grabado junto a Faustine, pero no está en el mismo plano de inmortalidad, la invención de

³⁵ Enriqueta Morillas Ventura, “Las viejas y nuevas historias de Adolfo Bioy Casares”, en *Premio “Miguel de Cervantes” 1990*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 43.

³⁶ Enrique Pezzoni, prólogo y selección, *Adversos milagros*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1979, p. 12.

³⁷ Juana Martínez Gómez, “Conversadores viajeros y nostálgicos en los últimos cuentos de Adolfo Bioy Casares”, *Premio Miguel de Cervantes 1990*, Anthropos, Barcelona, 1991, p. 73.

Morel no llega a captar la esencia de las almas, y los cuerpos visibles son eso, imágenes de cuerpos, de presencias:

Razones lógicas nos autorizan a desechar las esperanzas de Morel. Las imágenes no viven. Sin embargo me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan (o, por lo menos, si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante la exposición; es claro que la relación de sus conciencias (?) con estos pensamientos y sensaciones no podrá averiguarse) (p. 122-123).

El fugitivo es consciente de la imposibilidad de su amor.

...significa que Faustine ha muerto; que no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo...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 (p. 143).

A través del amor de Morel el perseguido intenta traducir sus sentimientos, se sabe sólo e infortunado; la única vía posible está en lo fantástico. Aquí nos enfrentamos a una paradoja más pues entrar en el juego de la inmortalidad da sentido a su accidentado amor:

...quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine, el capaz de matar y de matarse; yo soy el monstruo... Estoy exaltado, soy necio. Morel ignora esas favoritas. Quería a la inaccesible Faustine. ¿Por eso la mató, se mató con todos sus amigos, inventó la inmortalidad! La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, éstos crímenes. Yo la he negado, por celos o defendiéndome, para no admitir la pasión. Ahora veo el acto de Morel como un justo ditirambo (p. 149).

¿En qué radica el amor del fugitivo?, ¿en qué momento éste se convierte en amor/muerte?: "La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de Faustine"(p. 150). El problema aquí es cómo manejar los sentimientos cuando se está en el límite frente a una situación fantástica como

la invención de Morel y el narrador-protagonista no tiene mejor salida; si el inventor se sacrificó de manera consciente para perpetuar su imagen junto a la de Faustine y sus amigos en un momento ideal, el fugitivo seguirá el camino contrario. Morel busca la muerte, a partir del amor o del desamor; el fugitivo quiere llegar al amor a través de la muerte.

El sentimiento del perseguido lo conduce a ser protagonista ya no de una empresa de amor, sino de un sacrificio, sus actos no lo llevan a un final. Esperanza López Parada retrata al fugitivo como un héroe completamente inadecuado: "su mejor símbolo es esa marea que inunda cada tanto su cama y sus sueños, porque su movimiento no se dirige, sólo avanza y retrocede como pura gratuidad, energía pura, esfuerzo malgastado"³⁸. Por eso la vida del naufrago tiene otro valor frente a esta situación y quizás ese ir y venir se entiendan por no estar en el juego como lo está Morel. Las vacilaciones del narrador-protagonista tanto en lo que toca a sus sentimientos como a sus decisiones se adaptan, porque entre él y los objetos que observa hay una distancia y un sentimiento de extrañeza que lo mantienen en expectación permanente. El móvil del fugitivo es similar al de Morel, amar a Faustine, buscar en el invento la manera de consumir ese amor; sin embargo, el ángulo que cada uno adopta es diverso. El juego de amor y muerte está en los dos amantes de Faustine, el deseo de perpetuidad de ese sentimiento lo comportan ambos. Es claro que Bioy construye estos amores como reflejo de muerte, desesperanza e imposibilidad de consumación. Cada uno de los protagonistas tienen vías extremas para

³⁸ Esperanza López Parada, "El roce de las imágenes", *Revista de Occidente*, julio de 1991, núm. 121, p. 125. Juan Villoro define a los personajes hombres en la narrativa de Bioy Casares de manera exacta: "padecen toda clase de indecisiones, vacilan ante cada giro inesperado de la historia y se atreven a llegar a la última página, movidos por la pasión, pero con poco conocimiento de causa" ("Bioy con nosotros", *Revista de la Universidad de México*, 1991, núm., 483, p. 53).

llegar al mismo fin: quieren inmortalizar su sentimiento, congelar el tiempo y las sensaciones para que un tercero viva y sea testigo de ese amor, esa es la clave. No necesitan vivirlo ellos mismos, los únicos testigos de la realización del amor son los lectores o, mejor dicho, los espectadores de la película. El náufrago ve en su final “una sustitución: un trueque de su inicial imagen, solitaria y expectante, por otra incorporada al espectáculo”³⁹. El lector, convertido en testigo exclusivo, puede hacer que las imágenes se encuentren, tiene el poder de recrear las desdichas e infortunios de los dos amantes.

La muerte para el fugitivo ofrece una esperanza mínima en comparación con la de Morel, su aspiración es que los otros sean testigos de la fusión perfecta de su débil encuentro virtual. Trágico o no, este amor/muerte se lee y se ve como una realidad miserable para el hombre que vive en soledad –en situación límite, como apunta Barcia⁴⁰–, la intención es legar la muerte construida por amor. Convivir con la idea utópica que sugiere la máquina de la inmortalidad y sus criaturas tiene como motor aclarar el secreto del amor y la muerte, la esencia de este concepto se refleja en la máquina de la inmortalidad, “Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra... consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio”(p. 155). La virtualidad del amor devuelve al espectador “no prevenido” la imagen de la consumación, de la felicidad.

El fugitivo guarda como esperanza la apariencia de un amor y la de darnos a nosotros, lectores y espectadores, la continuidad de las apariencias, la perpetuidad del

³⁹ López Parada, art. cit., p. 128.

⁴⁰ En la introducción biográfica y crítica que hace Pedro Luis Barcia a *La trama celeste*, Castalia, Madrid, 1990.

amor: "Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso"(p. 155). No existe nada más estremecedor que ser testigo involuntario de una tragedia semejante, esto le da un peso mayor al concepto de amor/muerte del narrador-protagonista. Bioy Casares juega en cada momento con el lector; su tema, el amor/muerte, es provocado "por hechos inexplicables, desencuentros ocasionales, o por la existencia de otras dimensiones espacio-temporales. [Todo ello] no hace sino confirmar las limitaciones que el tiempo, los sueños, las fantasías o las palabras interponen en el destino del hombre, cuya única certidumbre radica en la muerte"⁴¹. Esta aseveración es fundamental para Bioy y justifica el exorcismo frente a la muerte. Qué mayor satisfacción que tener la certeza de lo que se deja en esta realidad después de la muerte. El narrador-protagonista permanece junto a Faustine, Morel también se fija al lado de su amada y sus amigos, ambos amantes saben con exactitud qué les depara el destino. Esta es su singular certidumbre⁴²: congelar los sentimientos, las imágenes y perecer. No permiten que la realidad los atrape y que el desamor los acabe, la muerte es su única arma.

El repertorio de dualidades, lo fantástico/lo amoroso, enigma/apariencia, vida/muerte desembocan en el amor/muerte del perseguido. En este conjunto de contrarios enfrentados me atrevo a decir que el amor, al igual que Borges dice de la

⁴¹ Teresita Mauro, "Adolfo Bioy Casares. Los laberintos de la imaginación", en *Premio "Miguel de Cervantes" 1990*, Antropos, Barcelona, 1991, p. 111.

⁴² Francisco Hinojosa ve un juego similar, en el relato "En memoria de Paulina", dice: el amor-pasión se transfigura para crear un fantasma, para engendrar una realidad que es también una encarnación del inevitable desencuentro de los amantes, para darle vida a una *túnica deshabitada*... para proyectar en la pantalla de nuestra percepción esa irrealidad no menos tangible que la que todos los días nos despierta con un rayo de sol" (Adolfo Bioy Casares. Si los cuentos fueran casas", *Revista de la Universidad de México*, 1991, num., 483, p. 47).

novela, es perfecto. En el manuscrito se dibuja la evolución del amor/muerte, los binomios se presentan de forma natural, hay contradicciones en los sentimientos. En un primer momento, Faustine es una mujer poco agraciada, "parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables"(p. 32); más adelante, la esperanza y el enamoramiento se instalan en el perseguido, la apariencia de la mujer no cambia, pero el choque con sus sentimientos lo hacen sentirse confundido: "Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible (...) Me dije que todo era vulgar: el tipo bohemio de la mujer y mi enamoramiento propio del solitario acumulado"(p. 40). Es tal el enigma que despierta, que las circunstancias lo llevan a un momento de gran desasosiego y humillación: "Faustine cruzó hacia las rocas. Era ya molesto cómo quiero a esta mujer (y ridículo: no hemos hablado ni una vez)", "Se iba la última ocasión de tener suerte con Faustine. Podría arrodillarme, confesarle mi pasión, mi vida"(p. 90). El descubrimiento de la máquina lo acerca a las parejas de contrarios como enigma/apariencia y vida/muerte y lo sitúa en el mayor de los conflictos: saberse frente a un invento que ofrece la posibilidad de trascender por amor:

Quién sabe si no estoy verdaderamente en camino largo y difícil, hacia Faustine, hacia el necesario descanso de mi vida...(p. 128).

(...) lo mágico aparecía a los incrédulos como yo, intransmisible y mortal, para vengarse (p. 133).

Estoy a salvo de los interminables minutos necesarios para preparar mi muerte en un mundo sin Faustine; estoy a salvo de una interminable muerte sin Faustine (p.150).

El desarrollo del amor no consumado tiene la virtud de vivirse en una imaginación utópica, idílica. Faustine ha muerto y el narrador-protagonista entiende que la única *Faustine* que existe es aquella imagen restringida a esa semana en el paraíso. En este

sentido, Margo Glantz define la isla como el museo de ese paraíso privado, el sitio donde “la eternidad se logra aboliendo el tiempo, con un simulacro de futuro y deteniéndolo en la imagen eterna por excelencia, la del amor”⁴³, Marcelo Pichon Rivière la califica de isla verbal en tanto que la escritura y los caprichos más fantásticos se aíslan del mundo, del pasado y de las palabras muertas. El fugitivo consume su sentimiento al filmarse y dar, con ello, un paso hacia la muerte; crea una utopía, un final eterno, de sacrificio, junto a la amada, con un sentido mayor que su propia presencia, la de un fugitivo en una isla desierta. El amor/muerte dimensiona el concepto del propio amor y al sujeto: “No esperar de la vida, para no arriesgarla; darse por muerto, para no morir”(p. 40).

El amor como sacrificio

El amor en *La invención* remite al sacrificio; los amantes dan la vida por Faustine a pesar del sentimiento no correspondido, el sacrificio es notable. La importancia de ver al amor como expiación da a los amantes mayor fuerza. Cuando lo amoroso literario se presenta sin solución, la muerte es uno de los caminos para dotar de dimensión al sentimiento. A pesar de esta inmolación –tradicional en la literatura⁴⁴– el amor que he analizado en este trabajo es de carácter particular, su creación tiene como fundamento la posibilidad de la imposibilidad; sin esta característica el amor/muerte de Bioy no tiene móvil. Con la conciencia plena de la no consumación de sentimientos, la idea de lo que podría ser atrae a los amantes de *La invención*, de modo que el motor de este amor es su no realización.

⁴³ Margo Glantz, *Intervenciones y pretextos*, UNAM, México, 1980, p. 51.

⁴⁴ “El amor al Amor, y sobre todo al amor desgraciado, la complacencia literaria en el sufrimiento y las penas del amor, son concepciones de raigambre antigua que tienen su máxima expresión en el amor cortés. De forma semejante lo concibe el protagonista y con la misma complacencia adoptará la resolución final: ese suicidio tan lleno de connotaciones literarias” (Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, UAEM, México, 1994, p. 175).

Faustine no alberga el sentimiento, y el amor que ambos sienten no es para ella, porque Faustine se convierte en objeto erótico. La única vía para amar el amor profundamente es la tragedia. Faustine sólo refleja —en el sentido literal de la palabra y en el único sentido en el que se presenta en la novela— una imagen, elemento fundamental del amor/muerte, ella sólo se advierte como objeto.

La extinción del sentimiento tiene cabida en la consumación, en la aceptación de las partes, por lo tanto la justificación de los amores truncos está en el sacrificio gobernado por la muerte. El tiempo, con todas sus connotaciones⁴⁵, es ingrediente trágico que guía a los amantes al sacrificio; esta expiación consumada tiene características propias. La ciencia cubre con un halo especial el sacrificio amoroso. El invento de Morel es una máquina de inmortalidad, como la define Sábato, es el “eternoretornógrafo”, graba las imágenes, olores, sonidos; ante nuestros ojos se despliega la vida en tercera dimensión, una existencia ceñida al tiempo grabado (no al tiempo real); el amor no puede ser aniquilado porque el tiempo como lo vivimos, ya no existe, se encuentra en constante repetición, una y otra vez las imágenes aparecen, viven. En *La invención...* el sacrificio amoroso se concreta en el salto que no se quiso dar, en la imposibilidad que la propia realidad depara; la invención tiene la capacidad de sufrir esa expiación, de morir por amor y no vivirlo en realidad; se quiere alcanzar de manera idílica en apariencia solamente, la virtud del invento es contundente: mantiene a los amantes juntos como en una cinta eterna, la fuga del tiempo se transforma en aliada y no en enemiga; el sacrificio de amor es superior porque la muerte viene segura (recuérdese que los sujetos grabados en la invención de Morel mueren poco a poco por efectos de la máquina). El

⁴⁵ Recuérdese que el tiempo tiene como esencia erosionar, acabar con las cosas, con la vida.

amor/muerte no puede tener otro cauce que éste, es parte de su proceso natural, por eso es perfecto, nada se interpone en su camino. El sacrificio es el punto culminante, el amor/muerte no tiene cabida sin el conjuro del deceso consciente, y repito una vez más: el hombre hace frente a la muerte a través de la expiación amorosa.

Si la vida del amor/muerte se conduce de este modo, entonces los amantes no crean características de víctimas, en tanto que el único proceso digno se encuentra en amar y expiar su existencia dentro de la invención; la idea es “vivir” en total apariencia en el “paraíso privado”, al que se refiere Glantz, que no los destruye ni los enfrenta a la realidad terrible, en la que Bioy los instala. El amor como sacrificio remite al suicidio romántico por excelencia: “el personaje enamorado modifica los cánones de la normalidad [y] el sentimiento del amor se padece como algo extraordinario, es una experiencia insólita que no deja de asombrar al que la siente, (...) es algo inasible, situado en un espacio desconocido cuyos límites nunca se llegan a trascender”⁴⁶. A pesar de este dibujo del amante romántico, la pregunta persiste en *La invención*: ¿para qué el sacrificio de amor? Parece extraordinaria la interrogante; sin embargo, Bioy, por medio de sus personajes, sugiere algunas respuestas: para poder trascender, conquistar lo imposible, lo inasible, no permitir la fuga de la imagen amada, de la sombra que propone Paz, “el personaje del relato sabe que su comunión es sólo uno de tantos simulacros que operan en nuestra vida”⁴⁷. Si esto es cierto se puede decir que la pluma de Bioy compone esta premisa: “la vaguedad de la recompensa engrandece los esfuerzos para

⁴⁶ F. Suárez Coalla, *op. cit.*, p.171.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 171.

conseguirla”⁴⁸, Villoro no se equivoca al matizar la única maquinaria del amor/muerte bioydiano: el sacrificio. El significado de tal acto es la resultante no sólo de la muerte del amante sino del descubrimiento de la única vía posible.

La trascendencia del amor después de la muerte

Si el amor de Morel y el fugitivo tienen como esencia la no consumación, y si el sacrificio de sus vidas es la vía para amar en imágenes y apariencias, entonces el amor/muerte tiene una importancia que va más allá de la muerte. El amor hace que Morel invente una máquina que inmortalice sus mejores momentos, busca alcanzar la utopía de la inmortalidad; después, la decisión del narrador-protagonista de grabar su imagen junto a la de Faustine y morir por ella está provocada por el amor. Los dos se mueven por lo que sienten por Faustine e inician “una utopía degradada: para alcanzarla es necesario morir”⁴⁹. Con sus actos inauguran un discurso que coloca el concepto de amor/muerte y la trascendencia de este sentimiento más allá de la extinción de la vida. La importancia que tiene el proceso, la relevancia en sus muertes, y la justificación y cauce de los sacrificios que ahí se generan están expresados de manera explícita, como hemos visto, en la novela.

Como apunté en el Capítulo II, Bioy Casares mezcla lo fantástico y lo amoroso a manera de complemento uno del otro, para mostrar los problemas más profundos del hombre, entender la realidad y enfrentar los miedos que desafían el amor y su exterminio. Es sabido por todos que Bioy Casares tiene como ejes temáticos lo fantástico y el amor;

⁴⁸ Juan Villoro, “Bioy con nosotros”, *Revista de la Universidad de México*, 1991, núm., 488, p. 53.

⁴⁹ Pablo Sol, *op. cit.*, p. 57.

su preocupación recurrente es la inmortalidad, dar un vuelco al tiempo y jugar con él; de alguna manera, con *La invención de Morel*, Bioy Casares desafía el tiempo y su consecuencia: la muerte. La trascendencia que se plantea en *La invención* no se reduce sólo al artificio de grabar las imágenes para no perder el pasado: la máquina establece la ruptura del paso del tiempo, pero más allá de la manifestación científica está el amor. Tanto la relevancia del sacrificio como el proceso que lleva a este fin tiene como móvil el sentimiento amoroso; éste, a su vez, trasciende por el hecho de representar la tentación y la osadía del conocimiento, como apunta Suárez Coalla, “la única inmortalidad posible –a través del reflejo y de la simulación– se debe pasar por el sacrificio de la muerte, pues la condición del hombre es otra que la de los Inmortales y no es lícito querer igualarse a ellos”⁵⁰. Sin embargo, me parece oportuno recalcar el hecho de que la invención de una máquina capaz de tales rupturas y su utilización para consumir un amor “degradado” asegura la trascendencia y da un toque de subversión al amor. Morel puede cumplir con el papel de dios, reproduciendo nuevas criaturas que sólo lo “son” en la medida en que un tercero las observa; de la misma manera, el narrador-protagonista vive un idilio virtual para que un espectador inadvertido las juzgue en el mismo tiempo y espacio y éste tenga apariencia real.

El amor/muerte trasciende porque propone el enfrentamiento abierto y directo con la naturaleza, en el sentido de que encara los preceptos de rigor: el tiempo, la vida, la muerte, el espacio, fronteras todas inalterables para el hombre común. A partir de la invención y el amor, Morel y el fugitivo desafían lo imposible, el sentimiento trasciende porque se instala en un tiempo indescifrable; la transfiguración del proceso temporal

⁵⁰ F. Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 177.

indica ya un movimiento cuya importancia es romper de una u otra manera con los cánones de los enamorados, subvertir el sentimiento. El amor/muerte vive gracias a sus constantes desavenencias y rivaliza con el amor tradicional, hay un sacrificio por amor y ese acto es absurdo. Los amantes mueren por amor y lo que hacen en realidad es exorcizar sus miedos y sentimientos para dejar como única constancia sus imágenes en un “eterno retorno”. El espectador es parte del juego porque, al igual que el náufrago, el amor/muerte “trabaja inútilmente porque se le advierta, por intervenir en las cosas, como si para salvarse bastara *con ser mirado un instante, hablado un instante*”⁵¹. Los testigos de la máquina de la inmortalidad y de sus infortunadas historias son los que perpetúan la trascendencia de los amores que reemplazan nuestra realidad y desafían la existencia.

Recuérdese el hecho de que toda la historia es un manuscrito editado por alguien, tiene notas de un supuesto editor. Este juego en la novela implica la existencia de un alguien que estuvo en la isla y descubrió el manuscrito, la máquina y quizás las imágenes; de este modo, el guiño del editor puede pasar como un juego: “(...) Bioy realiza la parodia de la autenticidad sobre la narración en primera persona, aportando editores que (...) no confirman la veracidad del relato sino que la socavan”⁵². Esta tercera persona que tiene por papel el de lector da trascendencia a los amores que en la isla se desarrollan. Es el testigo y el cómplice que el fugitivo busca para que su inmortalidad y su amor no se frenen por el capricho de las mareas.

Al final, los amores se consuman en espacios y tiempos no conocidos; su realización tiene naturaleza subvertida, pues rompe con lo establecido rompe y se

⁵¹ Esperanza López Parada, “El roce de las imágenes”, *Revista de Occidente*, julio de 1991, núm., 121, p. 132.

⁵² Suzanne J. Levine, *Guía de Bioy Casares*, Espiral Fundamentos, Madrid, 1982, pp. 100-101.

empalma con los cánones del amante. Bioy crea amores perfectos y privilegiados porque trascienden más allá de sus expectativas; con ellos, refleja la irrealidad del mundo crea máquinas fantásticas que se corresponden con los deseos del hombre común: la inmortalidad, la perpetuidad del amor. Contradictorio y antagónico, el amor trasciende gracias al sacrificio que enfrenta a la muerte. *La invención de Morel* es un artificio que acumula claridades. Bioy recuerda y recrea la realidad terrible a través de este juego.

Conclusiones

(...) la novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera (...) sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquirieran su terrible y desnuda vigencia (...) en consecuencia, no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas no sospechaban, sino que ha adquirido una grande dignidad filosófica y cognoscitiva.

Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*

Adolfo Bioy Casares crea, con *La invención de Morel*, una historia de amores desdichados donde la muerte es su única posibilidad de consumación y aceptación. La vigencia de los temas críticos del hombre, a los que se refiere Sábato, en el epígrafe, se exploran en *La invención* desde lo amoroso; Bioy expresa, por medio de su novela, su idea del amor y la muerte enfrentados, ambos, a lo real e irreal. El amor/muerte no sólo da cuenta de la realidad sino que enfrenta a los protagonistas de *La invención* con su destino, ése que no está en esta realidad y que se genera dentro de la máquina de la inmortalidad.

Octavio Paz ha dicho que el amor es "caída y vuelo, elección y sumisión"¹; los amantes de Bioy llevan a cabo este viaje en la isla, espacio que los limita físicamente, y cuyo ambiente de soledad y aislamiento permite que den vida a su propio mundo utópico. La caída es la negativa del amor al que se enfrentan; el vuelo, la posibilidad de perpetuar para el futuro su amor (por lo menos en imágenes). La elección radica en aceptar su

¹ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 97.

propia muerte para acabar con la sumisión que ella impone, es ésta la única posibilidad de realización de los amores y su herencia, lo virtual y lo escrito.

Para poder armar el mapa que constituyen los amores bioydianos, se debe atender a esta pareja de contrarios representada por el amor y la muerte en la novela. En primer término, hay que decir que la idea de libertad se anula en parte para los amantes, y la imposibilidad de realizar su amor los define como presas de sus sentimientos; la búsqueda del amor radica entonces en el deseo de posesión del Amor. El motor del amor/muerte no está en poseer el objeto amado sino en encontrar el modo de retenerlo; poco satisface el disfrute absoluto del amado, pues la consumación amenaza con desvanecer el sentimiento amoroso. Los personajes protagónicos –el fugitivo y Morel– dejan leer entre líneas sus deseos individuales, pero sus miedos están en un mismo nivel: el amor se transforma en motor de búsqueda, y sólo encuentra la muerte, por eso, el fin último de este anhelo tiene un modo fatalmente trágico.

Bioy conoce el destino del hombre latente detrás de cada palabra en la novela: la muerte y su esperanza que se traduce en la inmortalidad que origina la máquina. Al hablar del amor, nuestro escritor muestra al lector, un espejo que refleja los miedos más profundos del hombre y los traslada a la novela con la esperanza de una salvación: “*La invención*, modelo de novela de aventuras, fantástica y de ciencia-ficción, rebasa estas categorías y es ante todo una novela que, como toda gran novelística, constituye una indagación acerca de la condición humana”². Bioy responde, con *La invención*, a la necesidad intrínseca del hombre de tener la certeza de su destino, de reconocer sus temores y exorcizarlos; el amante en *La invención* busca la conjura de sus sentimientos

² Pablo Sol, *La imagen del amor en La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares*, pp. 70-71.

por medio de la muerte real, pero su amor pervive gracias a lo fantástico. *La invención* propone la tragedia como conjuro y la pócima fantástica utilizada se traduce en una máquina de inmortalidad, la cual conduce a la fatalidad.

Bioy Casares se define como un escritor de historias fantásticas y amorosas; en este sentido, el uso del modo fantástico en sus textos expresa una búsqueda, sin la pretensión de explicar y encontrar causas. La misión de lo fantástico frente al amor está en trascender lo conocido y reconocer una realidad oculta. La prueba a la que Bioy nos enfrenta consiste en encarar a la muerte, en no temer el fin de la vida, y para ello, establece un mundo en el que, a partir de mecanismos de naturaleza fantástica, se pueda perpetuar el amor a través del amor/muerte. La conexión de lo fantástico con lo amoroso crea el encantamiento entre los contrarios: vida y muerte. *La invención de Morel* fascina por sus fronteras invisibles entre la realización de posibles deseos y la celebración del desprendimiento, en este caso de la muerte de los amantes. Bioy construye el círculo perfecto al descubrir, en la posesión y el desprendimiento, la continuidad del ser en la propia muerte, que a su vez se reproduce en la máquina de Morel. *La invención* tiene la virtud de hacer posible lo imposible. El legado que deja lo imposible trastoca la característica temporal al cancelar la desdicha del hombre contaminado, limitado por el tiempo y la erosión, todas ellas, elementos indispensables para la experiencia amorosa. La herencia propuesta por el fugitivo es la apariencia de lo que pudo ser, el eterno retorno de los amantes, éste es un amor perfecto porque no encuentra un punto dónde fallar: el tiempo se detiene y la costumbre y lo cotidiano no se desgastan, de modo que el "espectador no prevenido" percibe ese amor y lo hace real. Bioy introduce al fugitivo en el proceso fantástico, es el protagonista que entra y hace suyo el orden fantástico para

realizar su amor. Morel, el inventor de la máquina, también intenta, por su lado, consumir su sentimiento; sin embargo, paradójicamente, lo fantástico está en su contra, la máquina es su “Frankenstein”: le da satisfacción y pesar. Morel graba la desdicha de su amor, su no realización, y su propia muerte. ¿Qué herencia es ésta? Creo que en Morel se conjugan los temas pascalianos, a los que hizo referencia Sábato en el epígrafe. Morel acecha su muerte creyendo que gracias a ello se revelará, ante él, lo que existe detrás de la realidad. El amor/muerte, en el inventor, transfigura las connotaciones de la pérdida de la vida, y descubre, al igual que el fugitivo, que el temor a la muerte se desvanece: ya no representa una desgracia perder la vida porque la máquina decide por él, la única posibilidad de “vivir” y reproducir su destino lo tiene la máquina. Para Morel el fin no es la muerte, sino resolver con ella las interrogaciones de su vida, que se resumen en el amor que cree real no consumado. Al grabar sus últimos momentos junto a Faustine, Morel intenta asir, de la única forma que puede lo que no logró provocar con su persona. La muerte en el mundo real se exorciza gracias a lo fantástico: representa un conjuro contra la idea del límite, del fin.

La invención propone un deceso no ominoso, donde el sacrificio es lo propio y la máquina de la inmortalidad trabaja frente a los ojos de los espectadores para que ellos descifren el destino de los amantes. Bioy juega con los lectores haciéndolos testigos y cómplices de tal tragedia; la realización, la nula posibilidad o la trascendencia de los amores radica en nosotros, en nuestra percepción. El fugitivo deposita su dicha en el espectador, y se conduce con la misma lógica a la que hace referencia Cortázar, con respecto a lo fantástico: “siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no

escandalizarnos frente a la ruptura del orden”³. El fugitivo, el narrador-protagonista del texto, subvierte el principio natural de la vida e introduce uno construido en lo fantástico –por medio de la máquina de Morel–; de esta manera se acepta como el enamorado de una imagen, de un fantasma al que jamás tendrá acceso, y en apariencia realiza su deseo amoroso, frente al espectador, cuya instancia le es indispensable.

La construcción de estos amores se realiza como un espejismo ante la muerte y la desesperanza. Los amantes quieren inmortalizar sus sentimientos, van en contra del tiempo, y se oponen a los acontecimientos para que el espectador/lector viva y atestigüe sus amores; el fugitivo y Morel no lo vivirán en carne propia. Así, en *La invención*, el amor es el acceso al retrato de realidades terribles, conjura los límites que ella le impone y enfrenta la muerte. En la novela, lo fantástico es la única posibilidad para el amor perfecto. En este sentido, la misión de la narrativa bioyidiana es clara: manejar el punto vélico, al que se refiere Julio Cortázar⁴, colocando el amor/muerte como medio para su *realización*, y recoger las “fuerzas dispersas” para ofrecernos aquello que Teodoro, el gato de Cortázar, sabía ver: el hecho de que el gato puede ver fijamente un punto en el aire en el que para los demás no hay nada.

³ J. Cortázar, “Del sentimiento de lo fantástico”, en *op. cit.*, p. 47.

⁴ “Cuando lo fantástico me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido naciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado. Teodoro miraba un punto vélico en el aire. No es difícil irlos encontrando y hasta provocando, pero una condición es necesaria: hacerse una idea muy especial de las heterogeneidades admisibles en la convergencia, no tener miedo fortuito (que no lo será) de un paraguas con una máquina de coser” (J. Cortázar, “Del sentimiento de lo fantástico”, en *op. cit.*, p.47).

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra, Madrid, 1989.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*. Planeta, Barcelona, 1970.
- Barrenechea, Ana María, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", *Revista Iberoamericana*, julio-septiembre de 1972, núm. 80, pp. 391-403.
- Barrenechea, Ana María, *La literatura fantástica argentina*. UNAM, México, 1957.
- Bataille, Georges, *El erotismo*. Tusquets, Barcelona, 2002.
- Bioy Casares, Adolfo, *Adversos milagros*. Prólogo y selección de Enrique Pezzoni, Monte Ávila, Venezuela, 1979.
- Bioy Casares, Adolfo, et al., *Antología de la literatura fantástica*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- _____, "Cartas sobre Emilia", en *El lado de la sombra*. Tusquets, México, 1991.
- _____, *De las cosas maravillosas*. Temas, Buenos Aires, 1999.
- _____, *El perjurio de la nieve*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2001.
- _____, *Historias fantásticas*. EMECÉ, Buenos Aires, 1998.
- _____, *La invención de Morel*. Prólogo de Jorge Luis Borges, EMECÉ, Buenos Aires, 1999.
- _____, *La invención de Morel*. Edición de Trinidad Barrera, Cátedra, Madrid, 2001.

_____, *La invención y la trama*. Selección, introducción y notas de Pichon Rivière, Marcelo, Tusquets, Barcelona, 2002.

_____, *La trama celeste*. Edición Pedro Luis Barcia, Castalia, Madrid, 1990.

Breton, André, *El amor loco*. Alianza Editorial, España, 2000.

Camurati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Corregidor, Buenos Aires, 1990.

Cazanave, Michael, et al., *El arte de amar en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona, 2000.

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*. La balsa de la Medusa, Madrid, 1999.

Cortázar, Julio, *Conversaciones con Ernesto González Bermejo*. Edhasa, Barcelona, 1978.

_____, "Del sentimiento fantástico", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo XXI, México, 1967.

_____, "Notas sobre la novela contemporánea", en *Obra crítica /2*. Alfaguara, Madrid, 1994.

Cross, Esther y Félix della Paolera (eds.), *Bioy Casares a la hora de escribir*. Tusquets, Barcelona, 1988.

Diccionario de Autoridades. Gredos, Madrid, 1976.

Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1995.

Dónoan, et. al, *Premio "Miguel de Cervantes" 1990*. Anthropos, Barcelona, 1991.

Escalante Jarero, Víctor, *Espacio y alteridad en las novelas de Adolfo Bioy Casares*.

Tesis de maestría, UNAM, 2000.

Freud, Sigmund, "El motivo de la elección del cofre", en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996, t. 12.

_____, "Lo ominoso" en *Obras completas*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1996, t. 17.

Fromm, Erich, *El arte de amar*. Paidós, México, 1993.

Gambetta Chuk, Aída, *Literatura fantástica argentina: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar*. Tesis de doctorado, UNAM, 1992.

_____, "Poética de la casa bioycasareana", *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 231-248.

Glantz, Margo, "Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel* y la Arcadia pastoril", en *Intervención y pretexto*. UNAM, México, 1980, pp. 29-52.

_____, "La pérdida de la juventud y la muerte en Bioy Casares", *Revista de la Universidad de México*. 1991, núm. 483, pp. 44-45.

Hinojosa, Francisco, "Adolfo Bioy Casares. Si los cuentos fueran casas", *Revista de la Universidad de México*. 1991, núm. 483, pp.46-47.

Horsman Hernández, Cristina Matilde, *Enigmas y máquinas: la narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Tesis de doctorado, Yale University, 1990.

Jackson, Rosmery, *Fantasy: the literature of subversion*. Routledge, London, New York, 1988.

Levine, Suzanne J., *Guía de Bioy Casares*. Espiral Fundamentos, Madrid, 1982.

- López Parada, Esperanza "El roce de las imágenes", *Revista de Occidente*, julio de 1991, núm. 121, pp.122-132.
- López, Sergio, *Palabra de Bioy*. EMECÉ, Buenos Aires, 2000.
- Louis, Annick, "Definiendo un género. La antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2001, núm. 2, pp. 409-437.
- Malrieu, Philippe, *La construcción de lo imaginario*. Guadarrama, Madrid, 1971.
- Morales, Ana María, "Teoría y práctica de lo fantástico", *Escritos*. enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 23-36.
- Olivares Zorrilla, Rocío, "El tiempo del gusano", *Escritos*. enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 105-112.
- Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*. Revista de Occidente, Madrid, 1957.
- Ovidio, *El arte de amar*, en *Poetas latinos*. EDAF, Madrid, 1962.
- Palacios Bernal, Concepción, *Los cuentos fantásticos de Maupassant*. Universidad, Murcia, 1986.
- Paley de Francescato, Martha, "Entrevista a Adolfo Bioy Casares", *Hispanérica*, 1975, núm., 9, pp. 75-81.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*. Siglo XXI, México, 1982.
- _____, *La llama doble*. Seix Barral, Barcelona, 1993.
- Pérez-Rioja, José Antonio, *El amor en la literatura*. Editorial Tecnos, Madrid, 1983.
- Quiroga, Horacio, *Todos los cuentos*. Editores Napoleón Bacino Ponce de León y Jorge Lafforgue, Colección Archivos, Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paolo, Río de Janeiro, Lima, 1996.

- Rodríguez Monegal, Emir, "Símbolos en la obra de Borges" en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Castalia, Madrid, 1973.
- Rougemont, Denis de, *El amor y Occidente*. Editorial Kairós, Barcelona, 1997.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Aguilar, Buenos Aires, 1963.
- _____, "Eternorretroógrafa", en *Uno y el universo*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980, pp.60-61.
- _____, "Plan de evasión", en *Sur*. núm. 133, 1945.
- Scheines, Graciela, "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares", *Cuadernos Hispanoamericanos*. enero de 1991, núm. 487, pp. 13-22.
- _____, "Tres aspectos en la narrativa de Adolfo Bioy Casares", *Estudios de literatura argentina*. Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Buenos Aires, 1982, pp. 217-235.
- Sol Mora, Pablo A., *La imagen del amor en "La invención de Morel" de Adolfo Bioy Casares*. Tesis de licenciatura, Universidad Veracruzana, México, 2000.
- Sorrentino, Fernando, *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- Stendhal, *Del amor*. EDAF, Madrid, 1998.
- Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. UAEM, México, 1994.
- Tamargo, Maribel, "La invención de Morel: lectura y lectores", *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre de 1976, núms. 96-97, pp. 485-495.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, México, 1994.

Ulla, Noemí, *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Corregidor, Buenos Aires, 2000.

Vax, Louis, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*. PUF, Paris, 1979.

Villordo, Óscar, *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*. EUDEBA, Buenos Aires, 1983.

Villoro, Juan, "Bioy con nosotros", *Revista de la Universidad de México*. 1991, núm.

483, pp. 52-53.

Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*. Gredos, Madrid, 1966.