



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



Novela de reflejos:
la configuración del doble narrativo y discursivo en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

Heidi Jazmín Aldaco Cruz

ASESOR

Dr. Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*A mi mamá, quien me ha demostrado
lo que significa el apoyo incondicional.*

A Rodrigo, el mejor compañero.

Agradecimientos

Siempre que revisaba las tesis escritas por colegas de mi carrera, me emocionaba leer sus agradecimientos, saber quiénes habían sido importantes para ellos y por qué. Inspirada por la lectura, de camino a una clase o en el transporte público, me pasaba unos minutos imaginando a quién agradecería yo, qué escribiría, en qué orden y así me surgían muchas preguntas hasta que me daba cuenta de que era inútil sentirme ansiosa por algo que aún no debía resolver. De tanto meditarlo, no lo pensé nunca realmente y hoy, que me encuentro en la necesidad de redactar este texto, espero poder encontrar las palabras cariñosas y sinceras que todos aquellos —y seguro habrá ausencias involuntarias— que han contribuido en quien soy y que me han acompañado se merecen.

Muchas gracias, mamá, por tu amor, por llevarme a las ferias de libro y apoyarme en mis aventuras literarias. A ti, papá, por ser un Quijote en mi vida. A mi abuelo, por leerme el mundo cuando no podía. A mi hermano, a mi abuela y a Javicho por alegrar mi corazón. A mi familia por abrazarme con su cariño.

Muchas gracias, Rodrigo, por tu sensibilidad, por alentarme cuando me sentí perdida y por nunca dejar de confiar en mí. Te amo siempre. A Sancho, por haber iluminado mis días con su llegada.

A mis amigos: A mi doble, Eugenio, gracias por compartir tanto conmigo, por acompañarme en mis miedos y por darme fe en la literatura, la escritura y la vida. Gracias, Andy, por tu fuerza, por vivir a mi lado este proceso de tesis y por enseñarme el valor del autoconocimiento. A Luis David, por creer en mí, por caminar conmigo en la incertidumbre y por tu amor. A María Renée, Alfonso, Yara, Diego y Sofí, por estar cerca y por los momentos de alegría. A Ceci, gracias por tu inteligencia y por dejarme ver el mundo a través de tu mirada crítica y sincera.

Muchas gracias, Giselle, porque sin ti no hubiese podido escribir este proyecto; te agradezco por alumbrar aspectos oscuros de mi ser, guiarme y ayudarme a conocerme. A Mela, por acogerme en Cataluña, por recordarme el valor de compartir y demostrarme, con tu espíritu incansable, que la revolución aún es posible.

Al Club de la Rana Sabia, por permitirme renacer, por explorar juntos los senderos del arte y por su amistad y cariño.

Muchas gracias, Armando, por tu paciencia, apoyo y compañía en este proyecto. Gracias por escucharme y por devolverme la confianza, perdida durante la primera semana, en que la carrera podía formar escritores.

A Daniel: Te agradezco por recibirme en Zaragoza, por la guía, las conversaciones y la amistad. Gracias por compartirme tu pasión por Cortázar y la literatura latinoamericana.

A mis sinodales: Muchas gracias, Ainhoa, por impulsarme a comenzar la tesis, por acompañarme en los primeros pasos y por tu lectura cuidadosa. Gracias, Daniel y Raquel, por su revisión y observaciones que nutrieron mi proyecto. A Rafael, por tu lectura, tus acuciosos comentarios y tu conciencia crítica; te agradezco también por la clase más luminosa que he tenido sobre la Revolución mexicana.

A mis profesores: Muchas gracias por su entrega y amor, los cuales influyeron en mí y en el camino que he trazado hasta ahora. A Catalina Trejo, por enseñarme la magia de la literatura; a Roberto Ruiz Guadalajara, por su cariño y por ser un guía espiritual; a Patrick Johansson, Julia Pozas, Aurelio González, Armando Velázquez, Gabriela Hubard, Guadalupe Nettel, Eduardo Casar y Yamile Morales por su dedicación y por las enseñanzas que me marcaron en la carrera; a Laurette, por su amistad, apoyo, escucha y por hacerme partícipe de su vida en Bélgica; a Blanca Estela Treviño, a quien extrañaré y agradeceré siempre, por su sensibilidad, por su amor a la literatura, y por recordarme que “no hay camino, que se hace camino al andar”.

Muchas gracias también a Adriana Neyra por su apoyo en los procesos de movilidad, y al licenciado Astorga por su ayuda en los trámites de titulación. Les agradezco porque su dedicación y trabajo son vitales para la facultad.

Bien decía mi querida profesora Blanca Estela que elegir es renunciar y, aunque he escogido a muchas personas significativas, tuve que renunciar, por descuido o falta de espacio, a escribir el nombre de todos los demás seres que han marcado mi vida, pero les agradezco, sin duda, por estar a mi lado.

Parte de esta investigación fue realizada en la Universidad de Zaragoza bajo la supervisión del Dr. Daniel Mesa Gancedo gracias al Programa de titulación para egresados de la UNAM a través de estancia académica en el extranjero (TEE), coordinado por la Dirección General de Cooperación de Internacionalización (DGECI) de la UNAM. Reitero mis agradecimientos a Daniel, sin cuyo acompañamiento no hubiese sido tan sencillo terminar este trabajo, y a Adriana Neyra, responsable del departamento de Becas y Movilidad de la FFyL, por su paciencia y apoyo con los procesos burocráticos necesarios.

Nadie supuso que junto a mí estuviera otro que, al fin, era yo.

Fernando Pessoa

Sólo es real la niebla.

Octavio Paz

Índice

Introducción.....	8
Capítulo 1. La invención del <i>Doppelgänger</i>	13
1.1. El tema del doble en la literatura occidental.....	17
1.2. El doble en la literatura latinoamericana	27
1.3. Espejos, simulacros y clones: el doble en los relatos de Adolfo Bioy Casares	34
Capítulo 2. “I have been here before, but when or how I cannot tell...”	46
2.1. El doble <i>objetivo</i> y <i>subjetivo</i>	47
2.2. El enfrentamiento del narrador con el doble <i>objetivo</i>	53
2.2.1. El narrador-fugitivo	53
2.2.2. ¿La isla como espacio único o múltiple?	61
2.2.3. Las proyecciones antropomórficas de la máquina moreliana	64
2.3. El desdoblamiento del narrador: entre la identidad <i>ipse e idem</i>	68
Capítulo 3. Los desdoblamientos del discurso	81
3.1 El diario como género discursivo	82
3.1.1 Los <i>paraqués</i> del diario	90
3.2 Intertextualidades.....	92
3.2.1 ¿Editor o lector? Apuntes sobre la identidad del destinatario del diario	95
3.2.2. Afinidades entre los textos de Morel y del narrador	98
3.2.3. Más allá del diario: otras referencias textuales	101
3.3. La máquina y el diario como dobles.....	103
Consideraciones finales.....	110
Bibliografía	117

Introducción

Recuerdo haberle preguntado a mi madre, cuando me contaron que existía una persona idéntica a cada uno de nosotros, si algún día encontraría a esa otra yo y si sería, en efecto, igual a mí; mi madre me dijo que probablemente no, pero su respuesta no me tranquilizó: a mis seis años me inquietaba la posibilidad de encontrar a esa copia mía en el parque, en la calle o quizás en una visita a otra escuela. Ahora, aunque no me aterra encontrarme con mi doble, el tema me sigue despertando emociones de desasosiego por su relación con la muerte.

Conforme me adentraba en los estudios sobre el doble y sus formas a lo largo de la historia, me percaté de que, en la mayoría de las representaciones, el doble se presentaba como algo siniestro porque se preguntaba sobre las cualidades o posibilidades ocultas del ser humano; se cuestionaba la identidad del individuo, así como la existencia del yo; y, en última instancia, se proponía como un recurso para evadir la muerte. Éste último me interesó particularmente porque, un par de años después de mis interrogantes sobre mi otredad idéntica, surgieron copiosas inquietudes sobre la ineluctabilidad de la muerte. Me sorprendió, a lo largo de esta investigación, cómo varios autores han utilizado al doble como una alternativa para trascender y desviar la muerte, baste mencionar por ahora *Frankenstein*, “Borges y yo” o, incluso, *La invención de Morel*. Sin embargo, lo que me parecía más ominoso es que un tema tan ajeno, como estudiar el doble en esta novela de Bioy Casares, me revelara aspectos tan familiares sobre mí, sobre los temores y ansiedades que me han acompañado desde los ocho años y sobre los cuales reflexiono a lo largo de estas páginas.

La presente investigación tiene como objetivo estudiar la configuración del doble narrativo y discursivo en *La invención de Morel* de Bioy Casares. El doble articula casi todos los fenómenos de la novela: los espacios, el tiempo, los personajes, el narrador, el amor, el discurso; sin embargo, no se ha estudiado como tema medular del relato. Pese a que varios críticos han mencionado la

presencia del doble en alguno de los aspectos¹, ninguno ha abordado el doble como eje articulador ni se ha propuesto que el principal cambio de la novela se produzca como consecuencia de los desdoblamientos. La revisión crítica que realicé me permitió advertir que las investigaciones sobre la identidad y el doble son exiguas y, por ello, mi tesis puede enriquecer un área que ha sido abordada pocas veces en los estudios sobre la obra de Bioy Casares.

En 1940, dentro de un periodo prolífico para el género de literatura fantástica en Latinoamérica —en esta década aparece también la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941)—, se publica *La invención de Morel*. Esta novela surge como parte de las copiosas conversaciones que mantenían Borges, Bioy y Silvina Ocampo en la Argentina de los años treinta. Al menos así parece indicarlo el inicio de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores —a muy pocos lectores— la adivinación de una realidad atroz o banal” (*Tlön* 15). ¿Será una alusión a *La invención de Morel*? ¿Bajo esta narración del Borges ficcional subyace la idea original del relato de Bioy? Es imposible aseverar una respuesta pero, como se verá a lo largo de mi investigación, la novela de Bioy Casares no se puede entender sin la presencia de Borges ni el contexto de la literatura fantástica de la época.

Si bien los antecedentes del doble hunden sus raíces en la antigüedad clásica, Bioy Casares retoma el tema para explicar o representar los miedos contemporáneos, como ya lo había hecho Mary Shelley —por ejemplo— un siglo atrás. El acelerado desarrollo tecnológico de la primera

¹ Por mencionar algunas, se encuentran las investigaciones de Margo Glantz (1980), Margaret Snook (1991), Daniel Mesa (2002), Edmundo Paz Soldán (2007), Teresa López Pellisa (2009), Inés Alonso-Collada (2012) y Miriam Gárate (2012).

mitad del siglo XX, además de la incipiente industrialización de los países americanos, influyeron notablemente en *La invención de Morel*. Entre los inventos que sirven como base para el argumento de la novela se encuentran el cinematógrafo, las cámaras fotográficas, el radio y la televisión. Sin embargo, pese a la casi centuria de su aparición, *La invención de Morel* continúa como un relato vigente porque la maquinaria detrás de la novela parece prefigurar la realidad virtual y las interacciones digitales. Como un episodio de la serie *Black Mirror*, *La invención de Morel* presenta acontecimientos ominosos e inquietantes que exponen algunos miedos del ser humano, como el desdoblamiento y la suplantación de la identidad en favor de los objetos o la virtualidad.

Antes de explicar la estructura de la tesis, me parece fundamental resumir la trama de la novela. La propuesta principal de *La invención de Morel* es sencilla: la creación de una máquina, con una tecnología similar a la de un cinematógrafo o una cámara, capaz de grabar, registrar y reproducir una realidad entera — los objetos, los espacios y las personas, incluso las sensaciones— con el fin de alcanzar la inmortalidad a través de la reproducción perpetua del mundo grabado en una isla. Un fugitivo (quien también es el narrador), huyendo de la justicia, llega a la ínsula y se encuentra con las dos realidades existentes que en un principio no cuestiona: cree que las copias de las imágenes, espacios y objetos son las verdaderas y justifica cualquier extraño suceso bajo el pretexto de tener un deplorable estado mental. Paulatinamente, los fenómenos experimentados ocasionan que su convicción pierda fuerza y el descubrimiento del invento de Morel le revela la naturaleza de los habitantes —entre ellos una mujer de quien se ha enamorado, Faustine—, de la isla y la explicación de los acontecimientos. A partir de este momento, la novela sufre un cambio que implicará, hacia el final, la decisión del fugitivo de grabarse e insertarse en la máquina con la finalidad de permanecer por siempre con Faustine en ese mundo virtual.

Este trabajo de investigación se dividirá en tres capítulos. En el primer apartado, realizaré un resumen de los fundamentos teóricos sobre el doble según Juan Bargalló (1994) y Pierre Jourde

y Paolo Tortonese (1996). Posteriormente, con el objetivo de comprender la tradición que antecede y de la que se nutre Bioy Casares, haré una breve aproximación al tema en la literatura occidental y en la latinoamericana. Para contextualizar *La invención de Morel*, señalaré otros textos de Bioy que retoman el tema del doble y realizaré un estado de la cuestión de la novela. El segundo capítulo estará dedicado al estudio del doble narrativo. Comenzaré con el desarrollo de los conceptos de *doble objetivo* y *subjetivo*, propuestos por Jourde y Tortonese; luego expondré cómo se manifiesta el doble objetivo y en qué medida el descubrimiento de la máquina de Morel atenta contra eso e impulsa la expresión de un doble *subjetivo*, el desdoblamiento del narrador. En el tercer apartado, estudiaré al doble en el plano discursivo. Con ayuda de las nociones de Bajtín comentaré los pormenores del diario como género y su relación con otros textos dentro de la novela, así como fuera de la misma. También reflexionaré sobre las implicaciones del papel del editor, del lector y la semejanza entre la máquina de Morel y el diario.

El marco teórico fundamental de este trabajo es el libro *Visages du double. Un thème littéraire* de Jourde y Tortonese. El texto de Juan Bargalló también resultará esencial para comprender el doble como concepto teórico. Para las cuestiones sobre personajes e identidad utilizaré las propuestas de Luz Aurora Pimentel, Paul Ricoeur y Angélica Tornero. Por último, el ensayo sobre los géneros discursivos de Bajtín, así como el capítulo “Fantasmas artificiales” de Daniel Mesa me servirán para la comprensión y redacción del apartado final. Además, aludiré a las ideas de varios críticos que han abordado la novela de Bioy y utilizaré, en algún momento, la herramienta *Voyant Tools*. Por último, es menester advertir que cuando hablo de multiplicidad también incluyo al doble porque es la forma más sencilla de este fenómeno.

No podría afirmar, como Borges lo hizo en el prólogo de Bioy, que *La invención de Morel* es la novela “perfecta”, pero sí puedo asegurar, como se verá a lo largo de esta tesis, que es un relato múltiple y complejo que condensa las inquietudes de su época, desenmascara terrores

profundos del ser humano y vaticina, de alguna manera, las dimensiones y realidades virtuales que nos asustan en la actualidad.

Capítulo 1. La invención del *Doppelgänger*

Casi todo lo que decidimos hacer está inspirado —digamos francamente, copiado— de modelos célebres.

Julio Cortázar,
Historia de cronopios y de famas.

El doble ha sido un tema constante en el arte desde la antigüedad. La idea del desdoblamiento del “yo” en otros entes, no siempre antropomórficos, cuestiona la identidad de la naturaleza humana. Aunque el tema ha resultado prolífico en la literatura, el doble se ha expresado en otros discursos artísticos, entre los que destacan la pintura y el cine. Al respecto, el cuadro *Cómo se conocieron a sí mismos* del pintor prerrafaelita Rossetti, el filme *La doble vida de Verónica* del cineasta polaco Krzysztof Kieślowski y personajes populares como Superman/Clark Kent son ejemplos significativos de la presencia del *Doppelgänger* en la cultura. El objetivo de este capítulo consiste en hacer, primero, una breve revisión del doble como tema en la literatura occidental²; después, en las obras hispanoamericanas del siglo XX y, finalmente, dentro de la narrativa de Adolfo Bioy Casares, sobre todo en *La invención de Morel*, con el propósito de identificar la tradición que antecede al doble en la novela estudiada en esta investigación y exponer un análisis renovado del *Doppelgänger* en el texto.

Antes de la revisión del tema, conviene precisar brevemente algunas cuestiones terminológicas. Por un lado, el concepto alemán *Doppelgänger* fue acuñado en 1776 por el escritor Jean- Paul Richter en su novela *Siebenkäs* para referirse a “la gente que se observa a sí misma” (Martín 16)³; no obstante, a lo largo de esta investigación, utilizaré los términos *doble* y

² Esta revisión se limitará a la narrativa; excluí la poesía porque no se relaciona estrechamente con mi tema de investigación. Asimismo, el lector podrá percatarse de omisiones de relatos clásicos del doble como “William Wilson” de Edgar Allan Poe, “El horla” de Guy de Maupassant o *El doble* de Dostoievski, pero mi objetivo era incluir textos más cercanos a *La invención de Morel*.

³ Pierre Jourde y Paolo Tortonese abordan la problemática que ha existido en torno a la definición del “doble” porque ésta ha cambiado a lo largo de la historia. Por ejemplo, debido al desarrollo tecnológico, se han considerado nuevas

Doppelgänger como sinónimos por su uso frecuente en los textos críticos y para evitar repeticiones.⁴ Por otro, la crítica literaria, sobre todo la anglosajona y la germana, ha discurrido acerca de la distinción de las nociones de *tema* y *motivo*; para los fines de este trabajo trataré al doble como un *tema*⁵. Sin pretender agotar el término, entenderé *tema* como la materia de un discurso que “orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo” (Pimentel 216) y como “un ente móvil, flexible, metamórfico, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia literaria y cultural” (Trocchi 156). Esta última acepción de *tema* resalta una cualidad fundamental del doble: su carácter metamórfico, como se observa desde la antigüedad hasta la literatura contemporánea.

Delimitar el concepto del doble resulta complejo, pues el término se ha modificado a lo largo del tiempo y ha adoptado distintas formas: gemelos, disociaciones malignas del alma, entidades humanas, cuadros, entre muchas otras. Debido a la amplitud del tema, varias disciplinas, como la psicología, la sociología y la filosofía, lo han estudiado con el objetivo de definir las características que subyacen al doble como fenómeno. Dentro del campo literario, las propuestas de Juan Bargalló Carreté (1994), así como las investigaciones de Pierre Jourde y Paulo Tortonese (1996) consisten en puntos de partida fundamentales para esbozar una definición del término.

El doble compromete la individualidad de la naturaleza humana. Ese pensamiento de unicidad surge desde que el sujeto descubre “el yo” que lo diferencia de “el otro”; sin embargo, a veces la línea entre el yo y los otros se vuelve difusa, lo que lleva al desarrollo de fenómenos como

formas de expresión del doble como los clones o los autómatas. Dilucidar una definición cronológica de “doble” se separa de los fines de mi investigación.

⁴ Además, por fidelidad a la ortografía alemana, he decidido mantener la mayúscula en la escritura del sustantivo *Doppelgänger*.

⁵ Algunos teóricos literarios que han estudiado el doble, como Lubomír Doležel o Juan Bargalló, han preferido también el uso del término *tema* frente a *motivo*.

la duplicidad. En relación con esto, Jourde y Tortonese juzgan que conceptos como *identidad* y *diferencia* son primordiales para aproximarse al doble; la revisión de ambas nociones les permite establecer una distinción entre los dobles mitológicos y los psicológicos. Aunque se puede pensar que el doble se encuentra presente desde la antigüedad clásica, como en el caso de los gemelos, los teóricos consideran que no son auténticos; se puede hablar de un doble legítimo cuando la *identidad* interrumpe la *diferencia* entre dos seres, y no viceversa (Jourde y Tortonese 5-6). Por ejemplo, el caso de los personajes bíblicos Adán y Eva no puede ser considerado como un doble verdadero porque, a pesar de que surgen de una misma identidad, la diferencia sexual establece su dualidad; por lo tanto, como la *diferencia* interrumpe la *identidad*, no se puede hablar de un doble auténtico (Jourde y Tortonese 5-6). Por otro lado, el caso de Frankenstein y su creatura es distinto: ambos parecen individuos dispares, el científico y su invención, pero la *identidad* comienza a irrumpir en la *diferencia* existente en ambos; al final de la novela, Frankenstein y su invención se asemejan tanto que resulta imposible discernir entre el monstruo y la víctima⁶, por lo que, en este sentido, Frankenstein consiste en un ejemplo de doble verdadero.

Bargalló también considera importante discernir entre las parejas duales y el doble auténtico en términos de Jourde y Tortonese, al que llama desdoblamiento. Bargalló retoma este concepto del teórico checo Lubomír Dolezel, quien señala que este tipo de doble se produce cuando dos entidades de un mismo personaje o individuo coexisten en el mismo mundo ficcional (en Bargalló 15). Según Bargalló, éste es “el doble propiamente dicho” (15). En el aspecto paradigmático, ambas entidades pueden ir desde la similitud total hasta “el contraste más perentorio”, como sucede con Dorian Gray y su retrato (Bargalló 16). En el aspecto sintagmático, las encarnaciones se pueden manifestar de manera simultánea o metamórfica, es decir, que una entidad da paso a otra como si

⁶ Esta cuestión se desarrollará más adelante en el capítulo.

sucediera una metamorfosis y, por lo tanto, una representación excluye a la otra. Dolezel sugiere que la esencia del doble resulta de “la variedad de simultaneidad en la que la capacidad semántica, emotiva y estética se manifiesta en toda su intensidad” (en Bargalló 16-17). Estas dos encarnaciones de un mismo ser, que Dolezel distingue con el nombre de desdoblamiento, manifiestan una tensión creciente entre ellas, como si sólo una de ambas pudiera existir en el mundo de ficción, lo cual generalmente desemboca en un desenlace fatal (Dolezel en Bargalló 16).

En cuanto al modo de construcción del desdoblamiento, Bargalló distingue tres categorías principales: por fusión, fisión y metamorfosis. La primera ocurre cuando dos entidades distintas alcanzan la identificación en un mismo ser; la fusión es el resultado de un lento proceso de semejanza. El doble por fisión sucede cuando un individuo singular deviene en dos o más, en el caso de los clones, encarnaciones distintas. Finalmente, el desdoblamiento por metamorfosis es aquel que, después de un proceso, se convierte en otro ente; este nuevo ser puede adoptar una forma humana o una representación no antropomórfica. Según Bargalló, para que este modo de construcción se considere un doble auténtico, la entidad resultante debe “revestir” la forma humana de algún modo, como el retrato de Dorian Gray en la novela de Óscar Wilde (17).

A lo largo de la historia de la cultura, el doble se ha expresado con tantas variantes que no resulta absurdo cuestionar su legitimidad como tema literario; sin embargo, Jourde y Tortonesi afirman que, a pesar de los cambios, hay una constante que subyace en todos los casos: la irrupción de la individualidad y la tensión entre el binomio *identidad-diferencia*. Para los teóricos, en todas sus formas, el tema del doble “plantea la pregunta de la unidad y la singularidad del sujeto y se manifiesta por la confrontación sorprendente, angustiante y sobrenatural de la *diferencia* y la *identidad*”⁷ (15). Por tanto, aunque se puede considerar a los gemelos o a las parejas de personajes

⁷ El original se encuentra en francés: «Il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence

como *Doppelgänger*, no son dobles prototípicos porque la tensión necesaria entre la *identidad-diferencia* no se manifiesta de manera evidente. Tanto Jourde y Tortonese como Bargalló coinciden en que solamente la presencia, en los relatos, de una tensión continua por el exceso de similitud permiten hablar de un doble (Jourde y Tortonese 16). El tema, por supuesto, resulta devorador y complejo, pero la definición esbozada facilita el entendimiento de los ejemplos del doble en la literatura occidental y permite establecer un punto de partida para el análisis de *La invención de Morel* que realizaré en el siguiente capítulo.

1.1. El tema del doble en la literatura occidental

Los antecedentes más notables del doble en el mundo clásico se encuentran en la mitología griega: Cástor y Pólux, también conocidos como dioscuros, son los gemelos nacidos de la unión de Leda y Zeus. Las versiones del mito difieren acerca de su naturaleza; sin embargo, se ha llegado al consenso de que existía una dualidad mortal/inmortal en Cástor y Pólux respectivamente. De acuerdo con Pierre Griemal, los gemelos intentan robarse a las hijas de Leucipo para casarse con ellas, pero este atrevimiento termina con la vida de Cástor. Pólux, quien tenía la cualidad de ser inmortal, habla con su padre Zeus para otorgarle inmortalidad a Cástor. Por ello es que ambos, según los mitos, se alternan como dioses inmortales del Olimpo y seres mortales del Hades (Griemal *s.v.* dioscuros). Cástor y Pólux son un ejemplo prototípico de las parejas duales o gemelos que no se consideran, de acuerdo con Jourde y Tortonese, dobles auténticos.

El mito de Anfitríon consiste en una de las manifestaciones clásicas más populares del doble. El prometido de Alcmena, Anfitríon, debe abandonarla para asistir al campo de batalla; sin embargo, durante su ausencia, Zeus se transforma en la figura del futuro esposo para visitar a

et de l'identité» (Jourde y Tortonese 15). Todas las traducciones de otros idiomas que se encuentren en la tesis son mías a menos que se indique lo contrario.

Alcmena y acostarse con ella. Esa misma noche, al volver a Tebas, Anfitrión también tiene relaciones sexuales con su esposa, por lo cual Alcmena engendra dos niños: Hércules e Íficles, hijos de Zeus y Anfitrión respectivamente. Tiempo después, Tiresias informa a Anfitrión sobre la infidelidad involuntaria de Alcmena y éste intenta castigarla, pero Zeus lo impide (Griemal s.v. Anfitrión). El mito se retomó desde una perspectiva cómica en la obra de teatro homónima de Plauto y, posteriormente, en las adaptaciones de Juan de Timoneda en España (siglo XVI) y Rotrou y Molière en Francia (siglo XVII) (Bargalló 12).

Narciso ejemplifica otro doble mitológico clásico. La versión más conocida se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio. Cuando nació Narciso, Liríope, su madre, consultó al oráculo acerca del destino de su hijo y el vate le dijo que viviría próspero si no llegaba a conocerse a sí mismo. Creció como un joven fuerte y apuesto; burlaba a las ninfas y a los hombres hasta que uno de sus seguidores, por resentimiento, deseó un destino infame para el hijo de Liríope; Némesis cumplió ese anhelo. Narciso se contempló a sí mismo en un cuerpo de agua cristalino y se enamoró de su imagen, de su doble ilusorio que lo condujo a la muerte: “No sabe qué ve, pero se abrasa en lo que ve y la misma ilusión que lo engaña incita sus ojos. Crédulo, ¿por qué intentas coger en vano esquivas imágenes?” (Ovidio vv. 430-433). El mito de Narciso advierte sobre los peligros de dejarse cautivar por percepciones inexistentes, cuestión que desarrollaré en torno a *La invención de Morel* en el segundo capítulo de mi tesis.

En la cultura judeocristiana, el caso más significativo del doble se encuentra en la Biblia: Caín y Abel. A diferencia de Cástor y Pólux, estos hermanos encarnan dos fuerzas antagonistas: el mal y el bien; ambos realizan una ofrenda a Dios: Caín obsequia lo que le sobra, mientras Abel sacrifica lo mejor que tiene. La divinidad prefiere el sacrificio del hermano bondadoso. Caín, celoso de esta elección, comete un fratricidio. En esta dualidad de la naturaleza humana, bondad- maldad, ésta última se impone sobre su opuesto. En términos de Jourde y Tortonese, Caín y Abel pueden

considerarse un ejemplo de dobles mitológicos en contraste con los psicológicos, los cuales se desarrollaron a partir del siglo XIX.

La dimensión psicológica del doble, que será fundamental en los relatos contemporáneos del *Doppelgänger*, se encuentra presente desde los textos medievales (Jourde y Tortonese 23). Algunos ejemplos notables son la leyenda de Amís y Amiles y el texto de *Galerán de Bretaña* (siglo XIII). La relación entre dobles en la Edad Media no se daba únicamente por un parecido físico, sino también por homonimia, como sucede con Amís y Amiles (Jourde y Tortonese 23). La primera versión que se tiene de esta conocida leyenda en Europa se halla en una epístola de dísticos latinos y data de finales del siglo XI; sin embargo, a partir del siglo XII se difundió por el continente a través de un cantar de gesta francés y un poema anglo-normando (Alvar 16). Debido a su amplia divulgación por Europa, la historia de Amís y Amiles se ha transformado varias veces, pero en líneas generales narra la leyenda de dos amigos y de cómo uno de ellos (Amís), para salvar la vida de Amiles, pelea en su nombre (Jourde y Tortonese 23). Otro ejemplo del doble por homonimia es el caso de la esposa y de la amante de Tristán, quienes son identificadas como Isolda “La Rubia” e Isolda “La de las manos blancas” respectivamente (Jourde y Tortonese 23).

En la obra de *Frene y Galerán* o *Galerán de Bretaña* se utiliza un juego de nombres similares y se retoma la duplicidad entre gemelas: Frene y Fleurie. Ambas niñas son separadas desde su nacimiento: la primera es enviada a un convento, la segunda se queda con su familia. Galerán se enamora de Frene, y ésta, aunque también lo ama, se aleja de él. El caballero se encuentra a Fleurie y se sorprende con el parecido físico que comparte con su gemela. Galerán se percata de que en realidad sólo amaba el reflejo de su antigua amada; por lo que, infeliz, se prepara para su boda, pero Frene llega el día de la celebración y es reconocida por su madre y el caballero. Finalmente, Galerán y Frene terminan juntos, mientras que Fleurie ingresa al convento (Jourde y Tortonese 24).

El papel desestabilizador del tema del doble y su relación con lo siniestro también comenzó a desarrollarse en la época medieval. Claude Lecouteux (2005) analiza la presencia de este tema en los relatos germano-escandinavos medievales, en los cuales el *Doppelgänger* explica parte de los sucesos que eran considerados paranormales: los fantasmas y la existencia de seres extraordinarios, como hadas, brujas y hombres-lobo. En la tradición germánica se creía que los seres humanos también estaban conformados por un doble animal, similar al concepto de *daimôn* para los griegos, y un doble físico, capaz de metamorfosearse (Lecouteux 121). Estas transformaciones del ser humano podían ocurrir durante los sueños, trances o por voluntad (127). En el caso de los hombres-lobo, Lecouteux analiza que en la mayoría de los relatos de esta metamorfosis provenía por herencia de sus antepasados: en la *Saga de Egill Skallagrimsson* toda la familia posee nombres relacionados con animales, lo cual sugiere que comparten el “don” de transformarse (Lecouteux 130-132). La dualidad siniestra del ser humano, que desde la Edad Media se consideraba maldita (Lecouteux 127), se retomó en la literatura gótica, como lo atestigua *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, y persistió desde entonces en la narrativa posterior del *Doppelgänger*.

Durante los siguientes dos siglos posteriores a la Edad Media (XVI y XVII), el doble adquirió un carácter hilarante en las obras de teatro.⁸ El tema se desarrolló como parte del subgénero de la *comedia de dobles*, perteneciente al género de *comedia de enredos*. Retomando la perspectiva jocosa del *Doppelgänger* que se encontraba presente desde Plauto, los dramaturgos

⁸ El tema del doble se retomó con frecuencia en el teatro del Siglo de Oro español, sobre todo en las comedias de enredos. Sin embargo, he decidido no incluir estas fuentes en mi revisión por dos motivos principalmente: el primero es porque el carácter del doble en estos siglos —jocoso— dista en gran medida de la dimensión siniestra y ominosa que se manifiesta en *La invención de Morel*, la cual se relaciona más con las ideas del género gótico y fantástico del siglo XIX; la segunda razón tiene que ver con el panorama cultural de Bioy pues decidí incluir obras que se puedan relacionar con *La invención de Morel* por los temas, como *Frankenstein*, por la tradición, como la literatura inglesa, o por su contexto histórico, como los ejemplos de literatura latinoamericana o de escritores argentinos cercanos a Bioy como Silvina Ocampo y J.L. Borges. Por último, añadí el *Quijote* a la revisión porque me parece fundamental destacar la presencia del tema del doble en la primera novela moderna.

utilizaron el tema y lo adaptaron a su contexto; tal es el caso de *Anfitrión* (1668) de Molière, cuya acción dramática, aunque se basa en la obra homónima de Plauto, sucede en un ambiente cortesano y galante. Con base en las comedias de Plauto, Shakespeare y Molière, Benjamín García-Hernández (2001) realizó un estudio tipológico con la finalidad de identificar los elementos de este subgénero literario.

De acuerdo con García, durante esta época se presentaron dos tipos de doble: el doblamiento, que consiste en una identificación o asimilación de dos personajes, y el desdoblamiento, el cual, al contrario, resulta de la disociación psíquica de una figura. Los personajes de la primera categoría se relacionan por un apelativo homonímico, como en la Edad Media, mientras que en el segundo caso se generan nombres distintos. Asimismo, el autor sugiere que otros elementos como el parecido físico entre personajes, la confusión entre binomios locura-cordura o apariencia-realidad son característicos del subgénero. Finalmente, García advierte que no deben confundirse las *comedias de dobles* con las comedias de personajes dobles, pues en las últimas el tema del doble no consiste en un factor fundamental dentro de la acción dramática.

Uno de los antecedentes más importantes del doble en la literatura española es *Don Quijote de la Mancha*. En 1614, Alonso de Avellaneda, adelantándose a Miguel de Cervantes, publica la segunda parte de las aventuras del caballero manchego. Cervantes, furioso por la publicación de Avellaneda, difunde la segunda entrega del Quijote y a lo largo del texto, desde el prólogo, injuria al ejemplar apócrifo de la novela. Dentro de la trama cervantina, el caballero de la Mancha y Sancho se percatan también de la existencia del texto de Avellaneda donde se narra una historia que toma sus nombres, pero no describen sus anécdotas. Por lo cual, constantemente insisten en desentrañar y aclarar quién de ambos Quijotes (el de Avellaneda y Cervantes) es el verdadero: “Yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos” (Cervantes 1093). La presencia del doble en el

Quijote resulta significativa porque el desdoblamiento se produce por un texto literario. Así como el diario en *La invención de Morel* es capaz de reproducir realidades y crear dobles —aspecto que desarrollaré en el tercer capítulo—, la segunda parte del *Quijote* también plantea esta problemática de la representación, sobre la cual reflexionó Borges en su ensayo “Magias parciales del *Quijote*”.

El carácter del *Doppelgänger* cambió drásticamente en el siglo XVIII con el desarrollo de la literatura gótica. Este género —que surgió en Inglaterra con la publicación de *El Castillo de Otranto* de Horacio Walpole en 1764 y que se desarrollaba en espacios desolados, como castillos, prisiones o cementerios— impulsó el tema del doble a través de la manifestación de secretos del pasado que acechaban física o psicológicamente a los protagonistas; estos misterios se expresaban a través de fantasmas, espectros o monstruos (Hogle 2). Hogle postula que el gótico brindó los ejemplos más notables para lo que Freud (1919) llamó *lo ominoso* o *lo siniestro* (6), cuestión que retomaré en el segundo capítulo de esta investigación. A partir de los postulados de Freud, Julia Kristeva propone que los fantasmas o espectros del género gótico son una manera de “expresar” o “sacar” lo que le impide al ser humano declararse como individuo frente a los otros (Hogle 7). De acuerdo con Kristeva, la presencia de los espectros o dobles consisten en una irrupción que “traería de regreso lo más abyecto [del] propio ser [...] la máxima manifestación de la abyección ocurre cuando ‘cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto’” (en Alcalá 117-118). El doble en el gótico impulsa a que los personajes, y en consecuencia los lectores, lidien con las contradicciones fundamentales de su ser al “abyectar” el aspecto monstruoso que parece “no familiar” a la familiaridad (Hogle 7). El tema del *Doppelgänger*, junto con otros tópicos del género, se utilizó en varias de las novelas góticas del siglo XIX. Como ejemplos, me centraré en cuatro textos que funcionan como referentes esenciales para la escritura de *La invención de Morel*: *Frankenstein*, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El retrato de Dorian Gray* y *La isla del Dr. Moreau*.

Frankenstein o el *Moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley es de las primeras manifestaciones del doble en la literatura gótica. Debido a que la novela consiste en un antecedente fundamental de *La invención de Morel*, analizaré el texto con más profundidad. El relato, construido en varios niveles diegéticos, narra la historia de Víctor Frankenstein y su ambiciosa decisión de crear un hombre a partir de sus conocimientos de filosofía natural y alquimia. El doble se observa en torno al binomio identidad/oposición entre el inventor y su creatura. De acuerdo con la narración de Víctor, el resultado de su anhelado trabajo científico parece ser un monstruo abominable: “Estuve trabajado arduamente cerca de dos años con el único propósito de infundir vida en un cuerpo inanimado [...] pero ahora que he terminado, la belleza del sueño se desvaneció y un horror intenso, así como repugnancia invadieron mi corazón” (Shelley 58)⁹. Por lo tanto, Frankenstein busca alejarse de su creación con el objetivo de negarla, pero ésta lo persigue incansablemente para rogarle que le haga una compañera con quien pueda compartir su desgracia: “Estoy solo y miserable; los hombres no se relacionan conmigo, pero una tan deformada y horrible como yo no se negará a estar conmigo” (Shelley 146)¹⁰. Después de escuchar la narración de la creatura, el lector implícito no puede evitar compadecerse de su sufrimiento; sin embargo, Víctor no accede a la petición por temor a que ambos seres desgraciados engendren una descendencia maligna y monstruosa. La creación —quien carece de nombre y, por lo tanto, de identidad— se enfurece por la decisión de Frankenstein y le advierte que estará con él en su noche de bodas (Shelley 192). Al igual que Víctor frustró el futuro amor de su creatura, ésta impide la felicidad de su creador con su amada. Después de la fatídica boda, Víctor se dedica a perseguir a su invención para asesinarla.

⁹ El original: “I had worked hard for nearly two years, for the sole purpose of infusing life into an inanimate body [...] but now that I had finished, the beauty of the dream vanished, and breathless horror and disgust filled my heart”.

¹⁰ El original: “I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me”.

Hacia el final de la novela, las identidades del creador y la criatura se confunden; el relato plantea un cuestionamiento sobre quién es verdaderamente la víctima y el monstruo; así lo declara la creación al ver a su inventor muerto: “¿No hubo ninguna injusticia en esto? ¿Soy considerado el único criminal cuando toda la humanidad pecó contra mí? [...] Soy el miserable y el abandonado, soy un aborto” (Shelley 224)¹¹. El doble de *Frankenstein* resulta complejo de clasificar según la terminología de Bargalló: al inicio, se presenta un doble por fisión metafórica puesto que Víctor se desdobra en dos formas distintas de racionalidad: él mismo, como científico, y su creación; sin embargo, hacia el final de la novela, las dos entidades parecen confluír en una, lo que refiere a un doble por fusión, pues resulta imposible discernir quién es el verdadero monstruo.

Frankenstein es un antecedente fundamental de *La invención de Morel* porque advierte los peligros desmedidos de la ciencia; Víctor, justo antes de morir, enuncia una reflexión sobre la demanda de reconocimiento: “Busca la felicidad en la tranquilidad y evita la ambición, aunque sea sólo la aparente e inocente pretensión de distinguírte en la ciencia y en los descubrimientos. Pero ¿por qué digo esto? Yo mismo he sido destruido en estas esperanzas” (Shelley 220)¹². *Frankenstein*, más allá de ser una narración gótica o fantástica, “se encamina hacia la epistemología de lo probable de la ciencia ficción puesto que esta novela se funda en las posibilidades científicas” (Regazzoni 158). *La invención de Morel* también parece más cercana a la ciencia ficción puesto que se habla de una máquina basada en los conocimientos de la época: la fotografía y el cine. Morel, al igual que Víctor, intenta demostrar su supremacía intelectual con su invento: en el caso de Frankenstein, para crear la vida y en Morel, para impedir la muerte. Sin embargo, resulta

¹¹ El original se encuentra en inglés: “Was there no injustice in this? Am I thought the only criminal, when all human kind sinned against me? [...] I am the miserable and the abandoned, am an abortion” (Shelley 224).

¹² El original se encuentra en inglés: “Seek happiness in tranquility, and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. Yet why do I say this? I have myself been blasted in these hopes” (Shelley 220).

paradójico que, a pesar de la búsqueda de reconocimiento, ambos científicos mueren sin ser célebres por sus hallazgos y, de hecho, fallecen por culpa de sus mismos inventos. El desarrollo desmedido de la ciencia, según ambas novelas, augura un futuro trágico para los inventores y la sociedad.

Entre la variedad de textos que aluden al doble, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson sobresale como un referente clásico. En la novela, Gabriel John Utterson, un abogado, investiga un caso relacionado con Henry Jekyll, uno de sus clientes, y Edward Hyde, un criminal atroz. El desdoblamiento entre Jekyll y Hyde ocurre porque el primero descubre, hecho que se revela al final de la novela, una pócima capaz de disociar las cualidades malignas de una persona en otro ente. En este caso, de acuerdo con los términos de Bargalló, se considera un ejemplo prototípico del doble por fisión, puesto que una misma entidad deriva en dos. Los personajes, que en un principio parecen independientes, realmente son dos aspectos de la misma identidad. Hyde, el doble malévolo, se impone sobre Jekyll, su contraparte benigna, a tal grado que termina asesinándolo. A través de las representaciones de la bondad y la maldad en un mismo ser, Jekyll y Hyde, respectivamente, Stevenson estudia una dualidad que considera inherente a la naturaleza humana.

Pocos años después de la narración de Stevenson, Óscar Wilde publicó *El retrato de Dorian Gray* (1890). El relato narra la vida de Dorian, un joven narcisista que, convencido de que el propósito de la vida es estético, desea no envejecer nunca y permanecer siempre joven como en un cuadro suyo. Debido a fuerzas oscuras, su anhelo se cumple y, con el paso del tiempo, nota cómo su retrato se deteriora y él continúa lozano. El desdoblamiento de su ser en el cuadro ajado consiste en un método para evitar la muerte; sin embargo, Dorian no obtiene su objetivo. Al final, aunque intenta destruir su retrato con un cuchillo, los sirvientes encuentran a Dorian envejecido con una puñalada en su corazón y, al lado, su retrato juvenil. En la novela de Wilde se presenta el doble por

metamorfosis porque el cuadro se convierte en el depositario del alma de Dorian Gray. Al igual que las intenciones de Morel al grabar a sus amigos con su máquina, el fin último del doble en el *Retrato de Dorian Gray* es conseguir la inmortalidad.

En 1896, el escritor británico H.G. Wells publicó *La isla del Dr. Moreau*, novela que ha sido comparada con *La invención de Morel* por la semejanza del nombre de los científicos.¹³ Pese a las similitudes que se puedan encontrar entre los relatos —el espacio, por ejemplo—, la novela de Wells guarda una relación más estrecha con *Plan de evasión* por el modo de narrar los acontecimientos, la experimentación con los presos y el desarrollo de los sucesos dentro de la isla. El texto de Wells consiste en el relato escrito por Charles E. Prendick —y publicado por su sobrino—, en el cual narra lo que vivió en una isla en medio del Pacífico después del naufragio de su barco. Prendick cuenta cómo fue rescatado por Montgomery —el ayudante del Dr. Moreau, un científico famoso por experimentar con la vivisección— y lo que sucedió en la isla del doctor. A lo largo de la novela, Prendick descubre que Moreau realiza vivisecciones en animales con el objetivo de convertirlos en seres humanos y, además, los enseña a obedecerlo, a dejar de comer carne y a respetar la Ley; sin embargo, el experimento se sale de control y los seres poco a poco recuperan su instinto animal, lo que causa la muerte de Moreau, de Montgomery y la huida de Prendick. Al ser rescatado por segunda vez, Prendick finge no recordar nada desde su naufragio y es llevado a Londres. No obstante, el viajero decide mudarse al campo porque lo atormentan sus recuerdos y teme que la gente que lo rodea, en realidad, sean bestias en potencia: “No lograba quitarme de la cabeza la idea de que los hombres y mujeres que conocía eran otros monstruos pasablemente humanos, animales con forma de persona, y que en cualquier momento podían

¹³ Tanto Suzanne Jill Levine (1981) como Mariana Lorenzo (2013) realizaron análisis pertinentes sobre el apellido de Morel y su relación con el Dr. Moreau, personaje de la novela H.G. Wells, en quien Bioy Casares pudo haberse inspirado. Para más información al respecto, confróntese a las autoras.

comenzar a transformarse” (Wells 186). La novela cuestiona la relación entre seres humanos y animales, así como las diferencias que existen entre ambos, el darwinismo y la esencia del ser humano. A pesar de que la novela no aborda el tema del doble, la incluí en la revisión por su importancia como uno de los hipotextos de *La invención de Morel*.

Es innegable la presencia del doble en la literatura occidental desde la época clásica. Los dobles mitológicos ya problematizaban aspectos sobre la identidad humana, la dicotomía bondad-maldad y las apariencias falsas. Éstos influyeron en las concepciones medievales del doble que se centraron en las representaciones gemelares y en las disociaciones malignas del ser expresadas en seres monstruosos. La relación con lo ominoso no se retomó en los siguientes años, donde más bien el doble adquirió un carácter jocoso, sino hasta finales del siglo XVIII con la literatura gótica. A partir del siglo XIX, surgieron los dobles psicológicos. Novelas como *Frankenstein*, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *El retrato de Dorian Gray* propusieron nuevas posibilidades del tema que, sobre todo, exploraban la relación con lo siniestro. *La isla del Dr. Moreau*, además, aportó reflexiones sobre la identidad humana y la ética dentro de la ciencia. A partir de las propuestas decimonónicas europeas, el doble se trasladó y se renovó en la literatura latinoamericana.

1.2. El doble en la literatura latinoamericana

En América Latina el tema del doble se manifestó principalmente en el género fantástico. La literatura gótica, al contrario, se reconoció poco dentro del canon latinoamericano¹⁴. Bioy Casares,

¹⁴ Las razones de su poca popularidad en el continente americano no son claras. Algunos autores, como Ricardo Gutiérrez Mouat, afirman que pudo deberse a que desde sus inicios en Inglaterra el gótico fue un género prolífico, pero poco respetado (297). Genaro J. Pérez, por su parte, señala que la literatura gótica, como consecuencia de la Revolución Industrial y del miedo del hombre a un mundo de fábricas, no pudo surgir antes en los países americanos porque no tuvieron una modernización a la par de Gran Bretaña (9-10). Por su parte, Daniel Gutiérrez Trápaga afirma que la narrativa gótica ha estado presente en la literatura española desde el siglo XVII, sin embargo, sus omisiones dentro de la historia de la literatura se deben más a la poética del género y a las confusiones con los géneros fantástico y ciencia ficción que a la ausencia de fuentes primarias (82-83).

en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), denostó la narrativa gótica por ser considerada “antecesora de la pérvida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (7). Con la publicación de la antología de Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo, se demostró su preferencia por la literatura fantástica. Varios escritores latinoamericanos han retomado el tema del doble, pero con distintas innovaciones con respecto a los autores del siglo XIX. El acelerado avance tecnológico, el crecimiento desmedido de las ciudades y los estudios del inconsciente fueron las razones fundamentales de estos cambios.

Los primeros autores en trabajar el doble se pueden encontrar en las últimas décadas del siglo XIX. De acuerdo con los alcances de mi investigación, Eduardo Ladislao Holmberg publica uno de los ejemplos más antiguos del doble en la literatura latinoamericana: “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879). En este relato, Holmberg propone la existencia de seres que han desafiado las leyes de la física al perder su centro de gravedad, los cuales —como después se revela— son autómatas. Horacio Kalibang es uno de ellos y asiste a un banquete para mostrar su naturaleza extraordinaria. El invento de los autómatas se vuelve tan popular en la ciudad alemana en la que se desarrolla el relato que incluso el mismo narrador, que observa un doble de sí mismo, duda de su existencia como autómata y de todos aquellos seres que lo rodean. La presencia del desdoblamiento corpóreo atenta contra el “yo” e incita un profundo cuestionamiento sobre la identidad. Para López Martín, “el motivo del doble físico y del desdoblamiento psicológico son la respuesta artística a la crisis intelectual y metafísica del hombre decimonónico, al encomio del individualismo y al reclamo de un equilibrio entre razón y sensibilidad” (249).

En México, Alfonso Reyes trabaja el tema del doble en su cuento “La cena”, fechado en 1912. El relato narra la experiencia de Alfonso, quien recibe una invitación para cenar sin conocer al remitente; al llegar a la cena, el narrador se encuentra con doña Magdalena y Amalia, madre e

hija. Con el paso del tiempo, el protagonista pierde la conciencia y comienzan a suceder hechos inauditos: “Pero doña Magdalena y su hija Amalia me hipnotizaron, desde los primeros instantes, con sus miradas paralelas” (Reyes “La cena”). Después de la cena, la única prueba de la insólita noche que Alfonso vivió son hojas en su cabello y una flor en su ojal. En el relato la circularidad y las duplicaciones se muestran importantes: “Reyes sitúa a sus lectores en esta nueva dimensión mediante la frase ‘glorietas circulares’, que encuentran su doble en las ‘redondas esferas de reloj’, orientadas hacia ‘los cuatro vientos’” (Madrigal 180). La presencia de ambas mujeres, una como doble de la otra, confunden a Alfonso con sus miradas; sin embargo, él también cuenta con un *Doppelgänger* que lo desconcierta: la imagen del retrato de un general: “Contemplé de nuevo el retrato; me vi yo mismo en el espejo; verifiqué la semejanza: yo era como una caricatura de aquel retrato” (Reyes “La cena”). Este cuento de Alfonso Reyes funciona como hipotexto de *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, novela en la cual se desarrollaron con amplitud los personajes, los espacios y, sobre todo, el *Doppelgänger*.

El doble es también un tema recurrente en la narrativa del argentino Felisberto Hernández (Morales 147); en “Las hortensias” (1949), relato considerado del género fantástico, se refiere la historia de Horacio, quien colecciona muñecas de tamaño similar a una mujer y quien, por temor a la posible muerte de su esposa, manda a construir una réplica de ella. María, su cónyuge, comienza a tratar a la muñeca Hortensia, segundo nombre de la esposa, como a una hija; después se dirige a ella como a una hermana, hasta que paulatinamente la muñeca usurpa su identidad. La presencia de Hortensia, duplicación de su esposa, roba la vida de María. Horacio, quien también se obsesiona con la muñeca, se vuelve loco e, incluso, adquiere características similares a Hortensia (Guerra “Aproximación”). El esposo, ante la presencia del doble inanimado, pierde el juicio y decide compartir la naturaleza insólita de la muñeca. De la misma manera, observaremos cómo el narrador

de *La invención de Morel* abandona su condición humana en favor de una posibilidad de existir en la virtualidad al lado del doble de Faustine.

Julio Cortázar fue uno de los principales escritores del doble en la literatura latinoamericana¹⁵. “Lejana” (1951) constituye un ejemplo notable del *Doppelgänger* dentro del universo cortazariano. El relato cuenta la historia de Alina, una joven bonaerense que ha tenido una vida tranquila y exitosa, sin embargo, en sus sueños, se imagina otra vida donde carece de dinero, tiene frío y sufre el maltrato de un hombre. A lo largo del cuento se descubre que su sueño es la vida de una mendiga de Budapest, quien comparte fragmentos de su alma. La existencia de su doble húngara obsesiona a la protagonista a tal grado de irse de luna de miel a Budapest para encontrarla. Alina, finalmente, logra hallar a la mendiga en un puente de Hungría, pero cuando se abrazan sus almas se intercambian y perduran en el cuerpo ajeno. La permuta de Alina es el único modo de ayudar a su doble húngara. A nivel discursivo, el cambio de ánimas se manifiesta en una transferencia de narrador: de un narrador autodiegético a uno heterodiegético. En este texto Cortázar explora la posibilidad de encontrar a un *Doppelgänger* a través del mundo onírico.

En “Una flor amarilla” (1956) Cortázar también trabaja el tema del doble. El cuento narra la historia de una persona que se encuentra en un bar con el único hombre mortal en la Tierra. Éste último explica que todos los seres humanos son inmortales, puesto que, en una especie de reencarnación o *Doppelgänger*, cada individuo vuelve a nacer en otra persona; sin embargo, él coincide en un autobús con su doble: Luc, un adolescente de trece años. El hombre, al encontrarse con esta figura, intenta acercarse a la familia del joven y percibe que éste, de alguna u otra manera, repite los mismos acontecimientos que la vida del anciano. Tiempo después, el muchacho enferma

¹⁵ La revisión del doble en los cuentos de Cortázar no es exhaustiva. Sólo me centraré en “Lejana” y “Una flor amarilla”, pero el tema también se encuentra presente en otras narraciones: “Distante espejo”, “Axolotl” y “La noche boca arriba” son algunos ejemplos.

y —se sugiere que pudo haber sido asesinado— muere. Esto tranquiliza al viejo pues, de esta forma, no estará destinado a encontrarse con su doble ni a repetir una vida mediocre; sin embargo, el hombre se encuentra con una flor amarilla, objeto que le recuerda que nunca más podrá disfrutar de esos placeres: “Toda la tarde, hasta entrada la noche, subí y bajé de los autobuses pensando en la flor y en Luc, buscando entre los pasajeros a alguien que se pareciera a Luc [...] a alguien que pudiera ser yo otra vez” (Cortázar 462). A pesar de que, al inicio, el hombre juzga que la inmortalidad de una existencia mediocre puede ser un castigo, termina preocupado por haber sido el único ser humano carente de esa cualidad. Al igual que en otros textos, en este relato cortazariano el doble se propone como una alternativa para la preservación del individuo.

El *Doppelgänger* que usurpa la identidad de un ser vivo no sólo lo trabajó Felisberto Hernández, sino también Silvina Ocampo. En su cuento “La casa de azúcar” (1959), el narrador cuenta la historia de su esposa, Cristina, y él cuando se mudaron a un nuevo hogar como recién casados. Su mujer, de acuerdo con el narrador, siempre ha sido muy supersticiosa, razón por la cual no deseaba cambiarse a una casa donde anteriormente hubiese vivido alguien. El esposo encuentra un lugar ideal para que vivan juntos, pero se entera de que años antes lo había habitado una familia y tiene que mentirle a Cristina para que decida mudarse. El embuste termina siendo perjudicial: Cristina comienza a actuar como un doble de Violeta, la mujer que había vivido en esa casa, hasta que pierde su identidad completamente a favor de la antigua habitante. El alma de Violeta, quien al final se revela que ha muerto, ocupa el cuerpo de la supersticiosa Cristina.

De igual forma, Silvina Ocampo trata el tema de la pérdida de la identidad en su texto “Nosotros” (1959). En el relato, el narrador, que carece de nombre, cuenta su vida con su hermano gemelo Eduardo y cómo varias personas los han confundido por ser tan parecidos: “¡Nunca te mires en un espejo!, sería una redundancia [...] Lo mirarás a Eduardo que es igual a ti, para peinarte o anudarte la corbata” (Ocampo 113). El narrador homodiegético constantemente alterna entre la

primera persona del singular y del plural para referirse a ambos. El conflicto del relato comienza cuando Eduardo se enamora de Leticia y se casa con ella. Debido al gran parecido entre ambos — incluso la esposa los confunde en la calle—, Eduardo sugiere a su gemelo que pase una noche con Leticia, lo cual refiere al mito de Anfitrión, aunque se diferencia porque el esposo no sufre el engaño. Poco a poco, ese intercambio marital de los gemelos sucede con más frecuencia y durante más tiempo. Finalmente, Leticia descubre la mentira entre ambos hermanos, sin embargo, el desenlace permanece ambiguo: el narrador utiliza una primera persona del plural —lo que parecería que alude a la entidad ‘gemelos’— pero se refiere a su hermano de manera independiente: “Hicimos nuestro baúl y con Eduardo nos fuimos de esa casa” (117). El narrador, quien nunca poseyó una personalidad propia, fundió su identidad en el concepto de “gemelos”, término que, a pesar de la mención individual a Eduardo, predominó al final.

Carlos Fuentes, a quién Gutiérrez Mouat describe como el más gótico de los grandes escritores latinoamericanos (297), ha utilizado con frecuencia el tema del doble. *Aura* (1962) constituye el ejemplo más notable; en la novela, se narra la historia de Felipe Montero, un historiador que, con el objetivo de trabajar en las cartas del general Llorente, llega a la casa de Consuelo, esposa del militar, y su sobrina Aura. Conforme pasan los días, Felipe descubre actitudes extrañas en las dos mujeres: repetición de movimientos iguales, imposibilidad de convivencia en el mismo lugar. Felipe, al presentir que Consuelo sólo se aprovecha de su sobrina, busca ayudar a Aura para escapar. Sin embargo, su plan se arruina cuando descubre que, en realidad, Aura consiste en un desdoblamiento joven de Consuelo y, a su vez, él se reconoce como un doble del general Llorente. El *Doppelgänger*, como en otros relatos, surge en *Aura* como recurso para luchar contra la muerte.

Entre las obsesiones temáticas de Jorge Luis Borges se encontraba el doble; en varios de sus textos reflexiona sobre el tema, pero destacan dos relatos: “Borges y yo” (1960) y “El otro”

(1975). Ambos escritos, con Jorge Luis como narrador, plantean la posibilidad de un desdoblamiento de su ser. El primer relato, “Borges y yo”, describe la duplicidad entre el Borges como autor y el ser humano. El narrador cuenta cómo, a pesar de que el Borges físico desaparecerá, permanecerá el doble autorial. Así como el narrador que escribe su diario en *La invención de Morel*, aspecto que analizaré en el tercer capítulo, el Borges escritor obtiene la inmortalidad por medio de la literatura. En el segundo relato, Borges relata un suceso ocurrido en Boston en 1969 en el cual un Borges anciano se encuentra con su doble de 1918 en una banca al lado de un río; en este caso, el *Doppelgänger* adquiere una dimensión cronológica: ambos conforman una identidad, pero en distinto tiempo. Ambos, incrédulos por la situación, platican sobre su vida y sus lecturas, entre la que se menciona *El doble* (1846) de Fiódor Dostoievski, otro referente importante del *Doppelgänger*. Hacia el final del relato se sugiere que el suceso ocurrió en el plano onírico: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro” (“El otro” 15). En este relato el autor propone al sueño como un posible lugar de manifestación del doble.

Las expresiones literarias góticas del siglo XIX influyeron en la literatura latinoamericana del siglo XX. A través de esa tradición, el tema del doble se trasladó al suelo americano; sin embargo, no se importó ciegamente, sino que se renovó. Los escritores hispanoamericanos exploraron varias posibilidades del doble que habían sido poco o nada trabajadas: la posibilidad de encontrar al *Doppelgänger* en los sueños; la manifestación del doble en objetos externos, por ejemplo, en las muñecas; o la existencia de dobles cronológicos, el cual es el caso de *Aura* y “Borges y yo”. Asimismo, se retomaron algunas formas clásicas, como los gemelos en “Nosotros” de Silvina Ocampo. La narrativa de Bioy Casares y, en particular, *La invención de Morel* consiste en otra variante del tema en la cual —aunque el *Doppelgänger* conserva algunas de sus características esenciales: su papel desestabilizador y su condición siniestra— se manifiesta en

nuevos formatos que explican mejor los temores y ansiedades de la época, como la pérdida del “yo” en favor de la virtualidad. En el siguiente apartado revisaré brevemente el tema del doble en algunos relatos de Bioy Casares con el propósito de contextualizar *La invención de Morel* dentro de su obra narrativa.

1.3. Espejos, simulacros y clones: el doble en los relatos de Adolfo Bioy Casares

De acuerdo con “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges y Bioy Casares ficcionalizados consideraban que los espejos, capaces de reproducir toda una realidad, eran monstruosos. Ciertamente, la afirmación contrariaba la experiencia del Bioy real; para él, los espejos representaban una manera de ordenar el universo y una entrada al mundo fantástico:

Para mí, entonces, era un objeto que ejercía fascinación, porque en él, nítidamente, todo se multiplicaba muchas veces. [...] Fue mi primer y preferido ejemplo de lo fantástico, pues en él uno veía —nada es tan persuasivo como la vista— algo inexistente: la sucesiva, vertiginosa repetición del cuarto (en Regazzoni 161).

Por eso no resulta extraño que, en su producción literaria, se exprese constantemente el juego entre elementos duales: textos basados en dobles narrados, relatos estructurados en dos partes, formas de enunciación dobles, mundos donde se contraponen la realidad conocida a la irrealidad creada por un desarrollo tecnológico, entre otras; sin embargo, a pesar de esta constante en la obra de Bioy, la crítica no ha abordado con profundidad estas cuestiones ni se ha mencionado la razón del uso de este tema dentro de su narrativa (Regazzoni 159). Sin pretender agotar los ejemplos del doble en Bioy, mencionaré tres títulos importantes: “El perjurio de la nieve” (1944), *Plan de evasión* (1945) y “Máscaras venecianas” (1986). Finalmente, me centraré en la novela que marcó el inicio de la madurez literaria del autor: *La invención de Morel* (1940).

“El perjurio de la nieve”, originalmente publicado en *La trama celeste*, empieza con las palabras de Alfonso Berger Cárdenas, nombre que juega con las mismas iniciales de Bioy, quien explica que su amigo Villafañe le pidió que diera a conocer una relación de hechos misteriosos que

le sucedieron en la Patagonia. El texto enmarcado en la narración de Berger cuenta los sucesos que vivieron Villafañe y Oribe cuando conocieron a Luis Vermehren, un antiguo militar que, con el objetivo de salvar de la muerte a su hija enferma, detuvo el tiempo dentro de su finca para que ocurrieran las mismas acciones diariamente. Alguien —al final se sugiere que es Villafañe— irrumpe en la estabilidad del lugar y eso termina con la vida de la hija de Vermehren y de otros personajes más. El relato finaliza con el cuestionamiento del narrador principal sobre distintos hechos del informe y, a través de una sutil frase, se sugiere que el mismo Alfonso puede ser un desdoblamiento de Villafañe. Las alusiones al doble se encuentran desde el epígrafe de Meyrink y la referencia a Richter, quien acuñó el término *Doppelgänger*.

Asimismo, para José Miguel Rodríguez, el doble del relato se encuentra en los distintos discursos y niveles de exposición de los hechos, así como en las diversas perspectivas de los personajes (145). De acuerdo con Rodríguez, Bioy retoma dos elementos fundamentales del doble: el primero es la “división interna del sujeto y su reflejo” (145) por lo cual éste se podría relacionar, de alguna manera, con un desdoblamiento por fisión. Mediante esta separación, se fragmenta la realidad y se disuelven los límites de identidad de los sujetos. El segundo elemento es que, por la escisión de la realidad, no existe un acceso unilateral al discurso. La duplicidad implica “división, ruptura, pero también una necesaria complementación” (146). No se puede cerrar un discurso fragmentado, sino más bien implica una apertura y con ello “la imposibilidad de establecer una metafísica rígida” (146). En este relato Bioy Casares ejemplifica “cómo la realidad y el significado despliegan una gama de posibilidades inherentes e inaprensibles” (146). En “El perjurio de la nieve”, el doble no sólo se encuentra en el nivel de los personajes, sino también se manifiesta en las distintas escisiones del discurso y de la realidad.

En 1945 Bioy Casares publicó *Plan de evasión*, una novela análoga a su predecesora *La invención de Morel*. Al igual que en ésta última, la trama sucede en una isla, en este caso carcelaria,

donde el oficial francés Enrique Nevers arriba para custodiar a los presos. Sin embargo, el recién llegado comienza a notar comportamientos extraños y sucesos insólitos en la isla del Diablo, donde se encontraban los prisioneros. Hacia las páginas finales de la novela, se revela que Castel, uno de los médicos de las islas, está realizando experimentos con los presos con el fin de modificar sus percepciones para que se sientan libres dentro de una celda. Estas transformaciones, aplicadas a los reos inicialmente, también afectan el espacio y el tiempo y, por ende, la realidad. Bajo estas características, la cárcel se convierte en un infierno del cual ningún plan de evasión los puede ayudar a escapar.

A pesar de que el oficial recién llegado es el protagonista, Antonio, el tío de Nevers, narra la novela. Su discurso se encuentra organizado por las cartas que recibe de su sobrino —quien le cuenta los sucesos de la isla— sus comentarios personales y el informe de Castel —que transcribe directamente y por el cual Nevers comprende los insólitos sucesos de la cárcel. Asimismo, se incluyen fragmentos de una carta de un sobrino de Enrique, Xavier Brissaac, quien contradice partes del discurso de Antonio. La narración se vuelve poco fiable y parece que el lector se enfrenta a realidades disímiles; la novela “plantea, así, un distanciamiento con respecto a lo narrado. Se crea la ilusión de que estamos leyendo algo claramente falso” (Borinsky 136). De la misma manera que Castel experimenta con los presos, la novela ensaya con los distintos testimonios que se presentan y las diversas posibilidades de realidad. El tema del doble se retoma en la división de realidades que viven los presos —por un lado, se encuentran dentro de una isla y, por otro, se imaginan libres— así como en los diversos discursos testimoniales que desembocan hacia múltiples salidas. El *Doppelgänger*, así como en “El perjurio de la nieve”, se encuentra sobre todo en los distintos niveles de discurso y exposición de los hechos. Para Maribel Tamargo, las posibilidades de la

novela se encuentran en la “tensión producida por esta pluralidad de ‘tramas’ en la que ninguna resulta privilegiada”.¹⁶

A su vez, *Plan de evasión* puede considerarse un doble de su predecesora: *La invención de Morel*. Ambas novelas ocurren en islas solitarias que poseen un carácter carcelario: en *Plan de evasión* constituye realmente una prisión, mientras que en *La invención* se asemeja a una cárcel por el sufrimiento de su narrador. Asimismo, se presenta un personaje científico obsesionado con su invento: Castel y Morel, respectivamente, quienes explican sus descubrimientos a través de un informe. Este texto adquiere un valor importante dentro de la trama porque comunica las ideas de los científicos y explica los vacíos con respecto a los acontecimientos de la narración. Al igual que *La invención de Morel*, la novela establece una advertencia sobre las consecuencias del acelerado desarrollo de la tecnología y la ciencia.

La máscara adquiere un papel fundamental en algunos relatos de Bioy, tal es el caso de uno de sus últimos cuentos: “Máscaras venecianas”. El narrador del texto, quien se enferma gravemente, termina con su novia Daniela por compasión. Unos años después, el protagonista se encuentra con Massey, un amigo suyo, y su esposa Daniela, la mujer con quien había tenido una relación tiempo atrás, en Venecia. El personaje principal intenta, sin éxito, establecer una conexión con su antigua amada quien, por motivo de un carnaval, se esconde detrás de una máscara. El doble se manifiesta desde la presencia de este recurso de ocultamiento: “La costumbre de la máscara, en específico la de dominó [...] formada por pequeños rectángulos [...] indiferentemente masculino o femenino subraya aún más la ambigüedad de la situación y remite a la imagen del doble” (Regazzoni 164). Massey, entonces, prosigue a explicar la actitud extraña de su pareja.

¹⁶ El original se encuentra en inglés: The possibilities of *Plan de evasión* lie in the tension produced by this plurality of «tramas» in which none is privileged (Tamargo 108).

Daniela, al igual que Morel y Castell, se dedica a cuestiones científicas y, como bióloga, descubre la manera de realizar clonaciones de su ser. La mujer con la máscara desconoce al narrador porque no es más que una copia artificial de su antigua amada; así lo explica Massey: “Habló de los hijos carbónicos, o clones, o dobles. Dijo que Daniela [...] había desarrollado de una célula suya [...] hijas idénticas a ella” (“Máscaras” 32). La clonación, según Jourde y Tortonese, implica un problema moderno para el estudio del doble porque no existe un límite cuantitativo. Además, plantea los conflictos en torno al *Doppelgänger* como preguntarse si es que pueden existir dos (o más) seres idénticos, así como cuestionarse si es que existe alguna diferencia entre ellos y cuál (15). Según el relato, Daniela sólo se clonó una vez, sin embargo, el problema de la diferencia y la identidad en el cuento se mantiene. Para un análisis en profundidad sobre el relato, lo cual se separa de los objetivos de mi investigación, habría que considerar a los clones como la nueva propuesta del doble y las cuestiones que eso conlleva.

La invención de Morel marca el inicio de la madurez literaria de Bioy Casares. El primer tiraje, a cargo de Editorial Losada, se agotó a los pocos meses de su publicación en 1940. La novela tuvo un éxito particular a partir del prólogo de Borges donde declara, con mucha seguridad, que “no le parece una imprecisión o una hipérbole clasificarla de perfecta” (“Prólogo” 10). La buena recepción de la novela no sólo influyó dentro del campo literario, sino que el relato ha inspirado otros discursos audiovisuales, entre los que destaca la película italiana *L'invenzione di Morel* (1974), dirigida por Emidio Greco, y la serie estadounidense *Lost* (2004), que se basa parcialmente en la trama de la novela¹⁷. De la misma manera, la recepción de este texto repercutió en la crítica académica.

¹⁷ En torno al vínculo entre *La invención de Morel* y la serie *Lost*, Roberta Vaiano (2007) realizó un estudio para identificar los elementos narrativos que comparten.

Desde los años setenta los investigadores se preocuparon por estudiar algunos aspectos de *La invención de Morel*, como el proceso creativo y el papel del lector, pero el interés ha aumentado en los últimos veinte años debido al desarrollo tecnológico y a la virtualidad. Después de una detallada revisión bibliográfica de aproximadamente cuatro decenas de artículos, conferencias y capítulos de libros, encontré ocho propuestas de investigación fundamentalmente. Las principales líneas de investigación en las que se ha centrado la academia se dividen en el proceso de escritura y la metáfora de la creación literaria; el papel del lector y la recepción dentro de la trama; las interpretaciones transculturales o realistas históricas; el estudio acerca del género literario; el amor; los simulacros, la tecnología y la virtualidad; el análisis del tiempo y el concepto del eterno retorno; y el doble y la identidad, en la cual me centraré a continuación.

A pesar de la variedad de estudios sobre la novela, pocos críticos han analizado a profundidad el tema del doble en *La invención de Morel*, quizás porque el *Doppelgänger* ha sido considerado un tema secundario en la “novela de peripecias”, como Borges la identificó en el prólogo (8). En relación con esto, Regazzoni señala que, como a Bioy le interesa más el desarrollo de la trama que de los personajes, el tipo de desdoblamiento no se produce entre dos personajes, sino “entre un personaje y un objeto exterior” (160). Este núcleo temático, según Regazzoni, se concreta en los relatos de máscaras o en la de “un ser artificial cuya identidad se desdobra entre un personaje y una criatura mecánica” (160). Ésta es una de las variantes del *Doppelgänger* en *La invención de Morel*.

El doble también se ha observado en la espacio-temporalidad de la novela. La isla a la que el fugitivo llega muestra una reproducción del mismo lugar, pero en otro tiempo; de alguna manera, la ínsula del intruso se manifiesta como un doble de la isla de Morel, que coexiste por medio de la representación virtual. Para Margo Glantz, el lugar que recibe al fugitivo se asemeja a un infierno porque es un espacio “con naturaleza alterada por duplicaciones, a una naturaleza que desdobra los

soles y refleja dos lunas, que yuxtapone extrañamente veranos y primaveras y reúne peces corrompidos y peces adorno del acuario, que calcina los árboles o les da un verdor eterno” (Glantz “Bioy”). Por lo tanto, lo siniestro y malévolos de la isla se produce, principalmente, por la repetición.

En consonancia con la propuesta de la ínsula como un infierno, Luigi Marfè coincide en que el doble es un elemento que altera la realidad. Si la máquina de Morel duplica el ambiente y, de algún modo, la imagen de lo verdadero se sobrepone al lugar original, parece imposible distinguir cuál es la copia; no existe una diferencia entre lo real y lo ficticio, ambos conceptos se disuelven. Según Marfè, Bioy estaba obsesionado con el doble porque lo veía como “un dispositivo de falsificación de la realidad” (10)¹⁸. *La invención de Morel*, sin una intención particular, prefigura muchos aspectos de la sociedad contemporánea: la existencia de tecnologías capaces de producir una realidad virtual, la prioridad del lenguaje visual sobre el verbal, entre otras (Marfè 11). El ser humano, así como el fugitivo, debería darse cuenta de que es inútil resistirse a las “nuevas máquinas de Morel” y, en cambio, de la misma manera que el narrador de la novela, debería observar los simulacros que trastornan la realidad y formar parte de ellos (Marfè 14).

El doble en la novela se ha abordado desde la perspectiva amorosa. Margo Glantz retoma el concepto de aparición y propone dos significados que se utilizan en el texto: apariencia y fantasma. Al tener en cuenta estas nociones, el fugitivo se desdobra en dos entidades: observador y perseguidor; por un lado, el narrador mira a los fantasmas o apariciones de los amigos de Morel; por el otro, asedia al fantasma de su amada Faustine. Sin embargo, para ella, el narrador no existe; ella no puede verlo porque vive en una dimensión distinta y, al no observarlo, el fugitivo se convierte en una aparición, en un fantasma: “vuelve invisible al narrador en el espejo de la memoria enajenada” (Glantz “Bioy”). Hacia la segunda parte de la novela, una vez que el protagonista

¹⁸ El original está en italiano: “un dispositivo di falsificazione della realtà” (Marfè 10).

descubre el artilugio de Morel, la situación real se le manifiesta, pero el fugitivo la ignora: sólo le preocupa el mundo fantástico que ha construido en sus sueños. Su necesidad de estar con Faustine implica la muerte de su cuerpo, la obligación de convertirse en “fantasma” y la prueba de que el inventor se convierte en su proyección. Morel y el narrador devienen, entonces, en espejos “de la misma apariencia y ambos persiguen al mismo fantasma, la misma sombra, un bello espectro” (Glantz “Bioy”). Entonces, de alguna manera, Glantz señala que el narrador busca convertirse en un fantasma de sí mismo —un tipo de doble— por amor.

Desde el campo del psicoanálisis, las investigaciones de Margaret Snook y Miriam Gárate suponen puntos de partida importantes. El doble en la novela no es motivado por una cuestión amorosa, sino por una falta de determinación de la identidad del narrador. Para ambas, el doble surge por una problemática entre los límites de “el yo” y de “el otro”. Por un lado, Snook (1991) considera que, aunque el fugitivo huye de la prisión con el objetivo de alcanzar su libertad personal, no puede lograrlo debido a que se somete a otra forma de dependencia: la isla, la máquina (108). En la novela, los problemas de límites se manifiestan en tres aspectos: la interacción entre hombres y mujeres, el lenguaje y la estructura narrativa. En relación con el primero, Snook destaca que en la novela se anulan o se borran las posibilidades de diferenciación entre hombres y mujeres porque los personajes no se preocupan por el aspecto reproductivo (110). En cuanto al lenguaje, segundo aspecto que Snook juzga importante, la falta de definición del “yo” se manifiesta a través de ciertas estructuras lingüísticas en el discurso del narrador: por ejemplo, la preocupación en la diferencia del binomio dentro/afuera resulta evidente a través de términos que refieren a una invasión en el ámbito espacial (109). Finalmente, en el aspecto de la estructura narrativa, la manera de contar la historia exhibe la preocupación del texto por las cuestiones de la fragmentación/unidad y dependencia/autonomía. (109) Estos tres aspectos revelan el intento, fallido, del narrador por

buscar una individualidad independiente, característica que se encuentra presente en toda la novela (109).

Además, Snook advierte la asimilación que ocurre entre el narrador y Morel: el primero, así como el inventor, denuncia la procreación, busca la inmortalidad y comparte el deseo de estar con Faustine; la presencia de ella “se vuelve igualmente esencial para la existencia del narrador” (110-111)¹⁹. Asimismo, como el informe de Morel se incluye dentro del diario del narrador, se crea una relación de interdependencia y una pérdida de límites entre ambos discursos —informe y diario— porque no pueden existir autónomamente (114). Como el narrador no es capaz de delimitar su individualidad, ni constituirse como un ente independiente frente a los otros, su identidad se aniquila al final de la novela y se funde en el mundo de la máquina y los simulacros (114).

Por otro lado, Gárate reflexiona sobre los términos *identidad* y *ambivalencia* en *La invención de Morel*. Al principio de la novela, el narrador no tiene un doble porque, al parecer, es el único ser humano que existe en la isla; luego, cuando el fugitivo observa a Faustine y a Morel, juzga a este último como un rival o un oponente; sin embargo, al encontrar el informe de la invención, el narrador —en un intento de autocomprensión— se identifica con el inventor, lo comprende, lo imita y se convierte en una especie de doble para él (227). La ambivalencia radica en el término *identidad* que implica la singularidad, por un lado, y la igualdad, por el otro. Una de las manifestaciones más claras de esta ambivalencia consiste en que el narrador se estructura por copia y repetición de otros sujetos, como Morel, pero a la vez, para obtener su condición de único, necesita el reconocimiento de los otros (Gárate 229). Asimismo, la investigadora destaca el papel destabilizador del doble: en la novela se comprueba que la repetición de la máquina de Morel no es un medio para preservar la vida, sino para inmortalizar la muerte, pues el narrador advierte que

¹⁹ El original se encuentra en inglés: “In fact, Faustine's presence becomes equally essential to the narrator's existence”.

los simulacros carecen de espíritu (224- 225). Gárate concluye que sus notas de trabajo son una primera aproximación a esta problemática en la obra de Bioy.

Igualmente, *La invención de Morel* se ha interpretado como un relato gótico. A pesar de que este género no tuvo tanta popularidad en América Latina como lo tuvo la literatura fantástica, Gutiérrez Mouat establece que no es necesario abandonar lo fantástico para reivindicar lo gótico (297). Inés Alonso-Collada, haciéndose eco de esta idea, propone el análisis de la novela desde el modo gótico y el estudio del *Doppelgänger* a partir de su relación con lo que Freud describió como *lo siniestro* o *lo ominoso*. A reserva de ampliar el significado del concepto freudiano en el segundo capítulo de esta investigación, resumiré que el término original *das Unheimliche* se refiere a aquello que puede resultar familiar (*-heimliche*) y, al mismo tiempo, extraño (*un-*). Lo ominoso se puede manifestar de distintas formas en la narración, pero Bennet y Royle declaran que una de las maneras prototípicas es la repetición (en Alonso-Collada 12.)

La reiteración consiste en una muestra inquietante de lo siniestro, como lo señala David Punter: “Tenemos miedo, ciertamente, pero lo que tememos es, al menos en parte, a nuestra propia sensación de haber estado aquí antes” (en Alonso-Collada 13)²⁰. Las copias de los visitantes en la isla manifiestan la repetición. A su vez, según la autora, los simulacros representan “el reflejo de lo único humano que [el narrador] puede encontrar a su alrededor pero, al mismo tiempo, son representantes de la otredad, de lo incomprensible y de la muerte” (13). En este sentido, los dobles en la isla son el mejor ejemplo de *lo siniestro* u *ominoso*, es decir, lo familiar y lo extraño a la vez. La presencia de lo ominoso incita al narrador a pensar en “su propia inexistencia, la posibilidad de su muerte” (13-14).

²⁰ El original se encuentra en inglés: “We are afraid, certainly; but what we are afraid of is at least partly our own sense that we have been here before”.

En la literatura gótica del siglo XIX, el doble se presenta como un conjunto de imágenes grabadas en el pasado, pero que presagian el futuro (14). El invento consiste en un dispositivo que “duplica la existencia humana, obliga al protagonista a enfrentarse a sus dobles sin cuerpo verdadero, que anuncian su propia muerte” (15). *La invención de Morel*, así como *Frankenstein* en el siglo XIX, expone la desconfianza en el conocimiento científico y tecnológico, que prefigura un temor al futuro (15). Si bien la perspectiva de la literatura gótica no corresponde al tema de mi investigación, el análisis del doble como expresión de lo siniestro u ominoso resulta muy pertinente.

En este capítulo he desarrollado una breve aproximación al tema del doble. Primero expuse algunas cuestiones teóricas propuestas por Jourde y Tortonese —como la distinción entre los conceptos de *identidad y diferencia*— y Bargalló —sobre todo, la clasificación de doble por fusión, fisión y metamorfosis— para estudiar el doble. Según Jourde y Tortonese, aunque se pueden encontrar manifestaciones del doble desde la antigüedad clásica, los dobles mitológicos no se deben considerar en el mismo grado de autenticidad que los dobles psicológicos; sin embargo, enmarcan el inicio de la tradición. Los mitos de Cástor y Pólux, Anfitrión, Narciso e, incluso, Caín y Abel, influyeron en la concepción del doble en la Edad Media. En la época medieval el doble se manifestó en la homonimia de personajes gemelos y en las disociaciones malignas del ser, que Lecouteux estudió a profundidad. En los siglos posteriores, el doble adquirió un carácter jocoso y de entretenimiento en las comedias de dobles que, influenciadas por Plauto, se desarrollaron con Shakespeare y Molière. Desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, el *Doppelgänger* tuvo un impulso con el auge de la literatura gótica. *Frankenstein*, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *El retrato de Dorian Gray* se convirtieron en ejemplos prototípicos del doble y lo abordaron, retomando las concepciones medievales, desde su conexión con lo siniestro: lo familiar y extraño al mismo tiempo. Además, *Frankenstein* y *La isla del Dr. Moreau* constituyeron

antecedentes fundamentales de *La invención de Morel* porque reflexionaron sobre cuestiones éticas y sobre las consecuencias de perseguir las ambiciones de los científicos.

La tradición del *Doppelgänger* se trasladó a la literatura latinoamericana en el siglo XX a partir del contacto con la literatura gótica y fantástica europea. Los escritores americanos propusieron alternativas poco o nada exploradas del tema: Felisberto Hernández escribió sobre la existencia de un doble entre un personaje y un ser inanimado; Borges y Cortázar, por ejemplo, plantearon que el mundo onírico puede ser un lugar propicio para las manifestaciones del *Doppelgänger*; Silvina Ocampo retomó el recurso, muy utilizado en la Edad Media, de los gemelos y lo adaptó a un cuento del siglo XX; Alfonso Reyes y Carlos Fuentes presentaron un doble cronológico de dos mujeres que atormentan al protagonista. Bioy Casares, a su vez, también innovó el tema del doble dentro de su narrativa. En “El perjurio de la nieve” y *Plan de evasión* Bioy retoma el *Doppelgänger* para hablar de las escisiones de la realidad y las múltiples posibilidades del discurso según los testimonios de los personajes. El mundo real se disuelve en un conjunto de alternativas textuales. En el caso de “Máscaras venecianas” se utiliza la clonación, una forma moderna del doble, para explicar el lazo entre ambas representaciones de Daniela. Vale la pena destacar que el tema del desdoblamiento en Bioy Casares se encuentra a menudo asociado con la ciencia, pues en tres de los cuatro textos mencionados se incluye la presencia de un personaje de este campo disciplinario: Morel, Castel, Daniela. El doble en *La invención de Morel* se detallará en los capítulos siguientes, pero resulta importante mencionar la poca atención que los críticos le han otorgado a este tema desde el campo literario. Por ello, considero que mi investigación puede enriquecer los estudios sobre el *Doppelgänger* en la novela. Con el objetivo de profundizar en el doble de *La invención de Morel*, analizaré el tema en relación con los personajes en el siguiente apartado.

Capítulo 2. “I have been here before, but when or how I cannot tell...”

Me siento múltiple. Soy como un cuarto con innumerables espejos fantásticos que distorsionan hacia reflejos falsos una única realidad anterior que no está en ninguna y está en todas.

Fernando Pessoa,
“No sé quién soy, qué alma tengo”.

El breve repaso del tema del doble en la narrativa, desarrollado en el capítulo anterior, tuvo como propósito identificar la tradición que antecede a *La invención de Morel* de Bioy Casares. Conocer la tradición permite innovarla o estudiar de qué manera el relato la está renovando. Gadamer señala que “toda tradición nos pone el reto de superarla, de ir más allá, por lo menos para agrandarla o ampliarla” (en Beuchot 33-34). Como se pudo observar, las formas, temáticas y tratamientos del doble se transformaron a lo largo de la historia; el doble que empezó con las representaciones gemelares o los relatos míticos se convirtió en un tema más complejo, pues los escritores de distintas épocas buscaron modos de renovarlo. Este intento de ampliar la tradición resulta claro en el siglo XX, durante el cual los autores latinoamericanos exploraron nuevas variantes del doble que explicaban y respondían al contexto de su época. Bioy Casares procuró lo mismo en su narrativa.

En este capítulo analizaré el doble en *La invención de Morel* en lo que atañe a los personajes. El propósito de estudiar el doble en esta dimensión de la novela consiste en demostrar que el descubrimiento de la máquina de Morel impulsa el cambio de un doble *objetivo* a un doble *subjetivo*. Varios críticos señalan que el hallazgo del invento de Morel constituye un punto álgido de la trama y que transforma la novela: algunos, como José Sardiñas, consideran que ese cambio se expresa a nivel de género, pues el inicio del texto propone una lectura policial, pero en la segunda parte se sustituye por una perspectiva de ficción científica; otros, como Antonio Córdoba y Wolfram Nitsch, describen que el cambio de la novela se expresa a nivel histórico realista como un encuentro fallido entre la cultura latinoamericana, representada por la figura del narrador de

origen venezolano, y la europea, manifestada por la presencia de Morel y sus amigos. Sin embargo, sin negar ninguna de las otras interpretaciones posibles, en esta investigación considero que el descubrimiento de la máquina de Morel implica un cambio de tipos de dobles. Para comprobar esto, empezaré por definir, según la teoría de Jourde y Tortonese, los conceptos de doble *objetivo* y *subjetivo*; después, con ayuda de la narratología y de los presupuestos de otros teóricos como Mesa Gancedo y Alonso-Collada, estudiaré al fugitivo, quien es el narrador y protagonista de la novela, y la configuración del doble *objetivo*; finalmente, me centraré en analizar el doble *subjetivo* que se manifiesta tras el hallazgo del invento de Morel.

2.1. El doble *objetivo* y *subjetivo*

Antes de revisar la tradición del *Doppelgänger* en la literatura occidental, esboqué una definición del tema con base en las propuestas de Jourde, Tortonese y Bargalló: el doble surge cuando la individualidad de un ser humano se ve comprometida por la presencia de otro ser u objeto. De acuerdo con lo mencionado en el capítulo anterior, un doble auténtico se caracteriza porque la *identidad* interrumpe la *diferencia* existente entre dos seres. El *Doppelgänger*, entonces, a pesar de los cambios, siempre plantea el cuestionamiento de la unidad del sujeto y manifiesta la tensión entre el binomino *identidad-diferencia*.

A partir de esta primera definición, Jourde y Tortonese proponen un estudio más detallado del tema. Ambos consideran que si se mantiene solamente la primera acepción del doble y se señalan algunos subtemas —gemelos, disociaciones psíquicas, reflejos—, se anulan las sutiles variaciones que un tema como éste puede ofrecer. Además, señalan los teóricos franceses, la subclasificación temática funciona para textos donde la influencia de los relatos tradicionales o míticos es evidente, como la presencia de los gemelos en la Edad Media; sin embargo, en los textos más recientes, las repeticiones del tema se reproducen cada vez menos (91). Con el propósito de

ahondar un poco más en el doble, con sus posibles variaciones creativas, y de formular una tipología más dinámica para estudiarlo, sugieren los conceptos de doble *objetivo* y *subjetivo*.

La tensión que se produce entre la *identidad* y la *diferencia* puede surgir entre “el yo” y “el otro” o entre otros dos individuos. Para poder discernir entre ambas posibilidades, se debe partir de la perspectiva del personaje principal, quien a menudo coincide con el narrador: si el protagonista se enfrenta a su propio desdoblamiento, se puede hablar de un doble *subjetivo*; por el contrario, si sólo presencia la aparición del doble de otro personaje, se alude a un doble *objetivo*. Jourde y Tortonese consideran que establecer el tipo de duplicación que se trata en el texto resulta esencial porque las relaciones entre los personajes y los dobles influyen en la trama, en la perspectiva, en la narrativa misma (92). Ambos tipos de *Doppelgänger*, tanto *subjetivo* como *objetivo*, pueden tener manifestaciones físicas o psíquicas. El primer caso, es decir, cuando las representaciones del doble son físicas, se refiere a dobles *externos*; en el segundo, se trata de dobles *internos*. Por último, Jourde y Tortonese proponen que el tiempo narrativo consiste en un elemento fundamental para estudiar el *Doppelgänger*, pues la relación del personaje principal con el doble evoluciona en el tiempo a través de distintos episodios cuyo sentido interpretará el lector; por lo mismo, la narración también está implicada directamente (92). A continuación, abordaré con más detenimiento ambas categorías teóricas.

El doble *objetivo*, en contraste con el *subjetivo*, se ha utilizado con menos frecuencia en la literatura. Este tipo de desdoblamiento problematiza la relación del sujeto, el personaje principal, con su mundo. El sujeto que se enfrenta a este doble se cuestiona si las leyes ordinarias de la naturaleza se encuentran perturbadas o si su presencia o su conciencia son las encargadas de despertar las alteraciones. Con este tipo de desdoblamiento surge la sospecha de que exista un principio o mecanismo secreto que produzca los objetos idénticos, pues siempre parece que hay una intención específica detrás de la aparición de los dobles; sólo un artificio, y no la naturaleza,

sería capaz de originar una percepción monstruosa. El *Doppelgänger objetivo* implica una relación paranoica del sujeto con el mundo. De alguna manera, se asemeja con el doble *subjetivo*, pues el personaje principal interpreta intenciones, de las cuales parece ser el centro, en todos lados. Si hay “una conspiración contra él, ¿por qué no creer que es él mismo quien la dirige? Lo cual, por cierto, es perfectamente correcto” (Jourde y Tortonese 100)²¹.

En este tipo de desdoblamiento, el exceso de significado —que Jourde y Tortonese definen como “el formalismo de la repetición, con sus paralelismos inesperados, sus semejanzas” (100)— se vincula con el sinsentido; todo parece provenir de una voluntad externa. El doble se manifiesta en una serie de episodios y con unas redes de signos que el personaje principal, junto con el lector, tendrá que descifrar, lo cual impulsa una lectura sospechosa de la realidad. Según Jourde y Tortonese, el doble *objetivo* se adapta bien a dos tipos de relato muy disímiles entre ellos: las averiguaciones policiales, como es el caso del filme *Vértigo* de Alfred Hitchcock (o *La invención de Morel*, como lo explicaré más adelante), y la fantasmagoría administrativa, como en *El castillo* de Franz Kafka (100). En este tipo de doble se crea una sensación de que cada individuo ha perdido su razón de ser; la semejanza entre dos sujetos tiende a privarles de sustancia y es por ello que “el doble *objetivo* se aproxima a los simulacros, autómatas, marionetas y payasos”²² (101). Este doble suscita un inquietante equívoco, pues el vacío de la repetición se avecina a un desbordamiento de sentido (101).

En la literatura latinoamericana, “La cena” de Alfonso Reyes y *Aura* de Carlos Fuentes son ejemplos notables de este tipo de *Doppelgänger*. En ambos textos el personaje principal observa la manifestación del doble en una mujer: en el caso de “La cena”, el doble *objetivo* se representa en

²¹ «S'il y a un complot dirig e contre lui, pourquoi ne pas croire que c'est lui-m eme qui le dirige? Ce qui d'ailleurs est parfaitement exact» (Jourde y Tortonese 100).

²² «le double objectif se rapproche alors des simulacres, automates, marionnettes et clowns» (Jourde y Tortonese 101).

las figuras de doña Magdalena y Amalia; en la novela de Fuentes, Consuelo y Aura son el desdoblamiento de una misma identidad, pero de distintas edades (una joven y otra vieja). La presencia de estos dobles *objetivos* femeninos causa un estado de vacilación y confusión en el personaje principal, con quien se identifica el lector. Hacia el final de los relatos de Reyes y Fuentes, el doble *objetivo* se pierde por uno *subjetivo*, pues los narradores se dan cuenta de que su unicidad se encuentra amenazada por la figura de un militar: su doble.

“La casa de azúcar” de Silvina Ocampo es otra muestra del *Doppelgänger objetivo*. El narrador del cuento se acaba de mudar con su esposa, Cristina, a una nueva casa y percibe cómo ésta comienza a adquirir características de la antigua inquilina, Violeta. La *identidad* interrumpe la *diferencia* que existe entre ambas mujeres. El narrador, quien observa el doble *objetivo*, duda de sus percepciones y de su entorno: “Cristina parecía no advertir mi inquietud. A veces llegué a creer que yo había soñado” (Ocampo 41). La presencia de este doble, como en el caso de los relatos de Reyes y Fuentes, despierta reacciones de temor y angustia: “Durante días, que me parecieron años, la vigilé, tratando de disimular mi ansiedad” (Ocampo 42). Aunque el narrador no diluye su identidad en un doble *subjetivo*, termina trastornado por la presencia y convivencia con el doble *objetivo*: “Me alejé tanto de ella que la vi como a una extraña. Una noche de invierno huyó. La busqué hasta el alba” (Ocampo 46-47). El final del relato, y en general de los textos de dobles, resulta desesperanzador y desconcertante.

El doble *subjetivo*, por otro lado, cuestiona la relación del personaje consigo mismo. El sujeto que se enfrenta a su doble pone en duda el principio de la individualidad del ser humano al verse articulado en dos instancias: sujeto y objeto. Ver su manifestación duplicada en otro ente le permite descubrir que existe fuera de sí mismo; sin embargo, esto lo desconcierta: el sujeto no comprende quién es, ni dónde se unen su yo-sujeto con su yo-objeto, el cual es reconocido por los demás seres en el mundo. Por el descubrimiento de la fragmentación, las características que definen

al sujeto dejan de pensarse como necesarias y se entienden como contingentes. Esta revelación de la contingencia implica una doble pérdida: “en tanto que objeto, el personaje ya no se posee a sí mismo, sino que le pertenece a los otros, a su deseo, a las leyes de la moral o de la estética; en tanto que sujeto, pierde todo el contenido e identidad” (Jourde y Tortonese 92).

Las expresiones del doble *subjetivo*, como los reflejos, las sombras, los retratos, cosifican a los sujetos, pues los inscriben en el mundo de los objetos. El pacto diabólico, cuando aparece en los relatos de dobles, se convierte en el punto máximo de la cosificación: aunque recuperar la sombra fugitiva a cambio del alma parece un trato aceptable, la pérdida del ánima termina por convertir al sujeto en objeto, lo cual se advertía desde la presencia de su sombra. Jourde y Tortonese señalan que el personaje no tiene escapatoria: al destruir al doble o alejarse, el protagonista intenta superarse a sí mismo y convertirse en una divinidad de su ser, pero resulta en vano: el sujeto siempre se encuentra atrapado por el objeto. Ni siquiera el deseo, que pareciese ser una alternativa para que el personaje evite la confrontación consigo mismo al enfocar su atención en otro ente externo, permite que el doble *subjetivo* escape de su función de objeto; la relación entre este tipo de *Doppelgänger* y el deseo la plantearé con detenimiento más adelante. Por el vínculo que guarda el individuo con su realización objetiva, el sujeto —resumen los teóricos franceses— no es más que una distracción, una diferencia sin contenido respecto al objeto (92).

Los cuentos “Lejana” de Julio Cortázar y “El otro” de Jorge Luis Borges ejemplifican con claridad el doble *subjetivo* en la tradición literaria de América Latina. En el primer cuento Alina, la narradora, percibe que mantiene una conexión con otra mujer a través de sus sueños. Por medio del mundo onírico descubre que su doble es, en realidad, una mendiga de Budapest y viaja a Hungría para encontrarse con ella. Cuando se ven por primera vez en un puente, se abrazan e intercambian almas. En el cuento la identidad de Alina se expresaba discursivamente a través de una narración autodiegética, pero ésta cambia a un narrador heterodiegético después del encuentro

con su doble. La identidad discursiva que caracterizaba a Alina se pierde cuando descubre a su doble, a través del cual deja de ser única y se inscribe en el mundo de los objetos.

El relato “El otro” consiste también en un ejemplo de un doble *subjetivo*. El narrador, quien es el mismo Borges anciano, se encuentra con su doble, un Borges joven de 1918, en una banca en Cambridge en 1969. Incrédulos por el acontecimiento, el viejo intenta convencer a su doble de que comparten la misma esencia al describirle objetos familiares a él; también le contará sobre sus lecturas y los cambios en el mundo y en su vida. Como un encuentro producido por una máquina del tiempo, ambas entidades discurren sobre su existencia en esa banca; sin embargo, el hecho no deja de ser ominoso. Para Borges, el encuentro con él mismo de joven es un acontecimiento tan siniestro que intenta olvidarlo por unos años hasta que en 1972 decide narrarlo: “No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. [...] Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron” (“El otro” 5). El encuentro con un doble *subjetivo* siempre provoca un efecto desestabilizador y ominoso, pues el personaje principal, que se creía único, se enfrenta con una extensión de él mismo.

La definición del doble como un elemento que cuestiona la individualidad del ser humano y expresa la tensión entre la *diferencia* e *identidad* funciona como punto de partida, pero no es suficiente para estudiar un tema tan complejo y variable históricamente. Con la finalidad de establecer categorías más dinámicas y generales, Jourde y Tortoneso plantean las nociones de doble *objetivo* y *subjetivo* que, como se pudo observar en el apartado, consisten en una aproximación distinta al tema del desdoblamiento. Los relatos de “La cena”, *Aura*, “La casa de azúcar”, “Lejana” y “El otro” funcionan como ejemplos claves para comprender los conceptos de ambos estudiosos. Con base en estos presupuestos teóricos, explicaré de qué manera se configuran los dobles en la novela de Bioy Casares.

2.2. El enfrentamiento del narrador con el doble *objetivo*

Para estudiar el doble *objetivo* conviene empezar con el análisis del personaje principal, pues a partir de éste y de su enfrentamiento con el doble se pueden valorar los tipos de duplicación que se manifiestan en la literatura. En este apartado desarrollaré una primera aproximación al personaje principal de *La invención de Morel* a partir de la narratología y, posteriormente, hacia la sección del doble *subjetivo*, profundizaré en los personajes mediante las nociones teóricas de Ricoeur y Tornero. En esta parte también abordaré el espacio y las imágenes o dobles para estudiar de qué manera se manifiesta el doble *objetivo* en la novela y cómo éste se transforma en uno *subjetivo* hacia el final del relato, tema en el cual consistirá la siguiente división del capítulo.

2.2.1. El narrador-fugitivo

La invención de Morel está contada por un narrador autodiegético con focalización interna fija, es decir, que quien relata los acontecimientos corresponde con la figura del personaje principal. Este narrador autodiegético narra su experiencia en su diario: “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro” (*La invención* 15). El fugitivo no sólo es protagonista de su historia, sino que es consciente de la narración de su discurso que, si bien comenzó como un testimonio personal, pasó por un proceso de edición, como lo prueban las notas a lo largo del relato. Aunque en el siguiente capítulo ahondaré en estas cuestiones discursivas, vale la pena tener en cuenta las intenciones del narrador al contar su experiencia. La voz narrativa es consciente de que está escribiendo un relato y, a partir de esa conciencia, configura su discurso.

Desde el inicio de la novela el narratario —en términos de Luz Aurora Pimentel— conoce muy pocos datos del narrador; éste explica que es un fugitivo de la justicia y que llegó a esa isla, donde suceden acontecimientos extraños, por ayuda de un mercader italiano en Calcuta: “Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla.

[...] Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro” (16). A pesar de los comentarios del mercader, el narrador detesta tanto su vida que decide partir a la isla. Nunca se sabe en la novela, probablemente por su condición de fugitivo, el motivo de su persecución ni su nombre verdadero.

De acuerdo con Pimentel, el nombre consiste en el punto de partida para la individuación e identidad de un personaje. El nombre, según la narratología, es el “centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel 63). A través del nombre, el narratorio puede distinguir a cada uno de los personajes. Aunque el fugitivo no mencione cómo se llama ni nadie se refiera a él de una manera particular, el narratorio no tiene problema para identificarlo discursivamente porque su función como narrador autodiegético es suficiente; sin embargo, esto no quiere decir que la ausencia de su nombre no sea significativa.

La inestabilidad del nombre, no tener uno o cambiarlo varias veces, constituye la base de “los más profundos cuestionamientos sobre la identidad” de un personaje (Pimentel 66). Alberto Vital coincide con esta aseveración, pues señala que quienes presentan una identificación nominal limitada podrían sufrir “una crisis de identidad propia o de aceptación de identidad por parte de los demás” (23). El fugitivo, sabedor de su crimen y de su estado de perseguido, decide escapar a una isla supuestamente vacía —“Pero tan horrible era mi vida que resolví partir...” (17)— con el propósito de buscar un nuevo comienzo y una oportunidad de existencia no marcada por su condición de prófugo. Por eso, a su llegada a la isla, evita utilizar un nombre que lo identifique y por el cual puedan rastrearlo. De la misma manera, elude las explicaciones sobre su persecución judicial para generar un efecto de compasión en los lectores de su diario: “demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de los policías [...] es un infierno unánime para los perseguidos” (16). La ausencia del nombre, el cual es fundamental para la individuación de un personaje, y la falta de

explicación de su huida resultan significativas para comprender la problemática identidad del personaje y sus transformaciones a lo largo de la trama.

Además del nombre, existen otros rasgos importantes para analizar la identidad de los personajes. En primer lugar, se debe tener en cuenta que los personajes se constituyen por *repetición*, la cual otorga una forma de significación y acepta las distinciones en los ejes semánticos; por *acumulación* de las características del personaje que diferencia su ser y hacer de otros; por *oposición* en relación con otros personajes; y por *transformación* que sufre o provoca (Pimentel 68). La relación de estos conceptos a lo largo de la trama será fundamental para entender la complejidad de un personaje. Asimismo, resulta esencial analizar el ser (la descripción) y el hacer (narración) de los entes ficcionales, pues a partir de la relación entre ambos aspectos se configurará su identidad. Esta caracterización se puede expresar por medio de la narración misma, del discurso directo, de la apariencia de los personajes o de su entorno (Pimentel 69).

En relación con el ser del fugitivo de *La invención de Morel* se sabe muy poco. El narratario desconoce las razones de su huida e ignora su nombre; sólo sabe su nacionalidad, venezolana, y que un mercader italiano lo ayudó a llegar a la isla por medio de un barco que partió desde Rabaul. El narratario también percibe que el narrador posee un nivel cultural elevado, pues menciona la intención de redactar dos grandes obras: “Si en pocos días no muerto ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y el *Elogio de Malthus*” (16). La decisión de los temas de su proyecto de escritura responde, de acuerdo con Mesa Gancedo, a un rechazo a la sobrepoblación: “No hace falta profundizar demasiado para descubrir que el fugitivo narrador está obsesionado por la abundancia excesiva de seres humanos” (293). Esta aseveración la confirma el mismo narrador en la novela: “No abundaré sobre los peligros que acechan a esta isla, a la tierra y a los hombres, en el olvido de las profecías de Malthus (98)”. El objetivo del perseguido al llegar

a una isla desierta es escapar de la justicia y reinventar su identidad en un lugar alejado de la sociedad; sin embargo, no podrá cumplir su propósito.

El narrador, quien estaba convencido de que se encontraba en una isla abandonada, descubre la presencia de otros “veraneantes”. Inicialmente duda sobre la autenticidad de sus visiones —pues no se ha percatado de la llegada de ningún barco a la isla— pero se convence de que esos seres humanos son similares a él: “Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de noche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones, ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (16). El narrador no se pregunta, al menos al inicio, por la naturaleza de los veraneantes. Para el fugitivo estos habitantes implican una amenaza de ser perseguido y perder su libertad.

La presencia de los visitantes atenta contra la condición de independencia del fugitivo, pues éste teme ser capturado: “Desconfío. Estoy listo para sorprender la conspiración más silenciosa” (39). Incluso cuando el narrador descubre a Faustine, quien observa todos los días el atardecer, sospecha que ella puede ser un anzuelo para atraparlo: “Quizás esté preparando una estupidez irremediable; quizá esta mujer, entibiada por soles de todas las tardes, me entregue a la policía” (29). Como busca evitar su captura, el narrador se rige en función de eso: se oculta de los habitantes de la isla, se vuelve pudoroso y teme que lo encuentren; el hacer del personaje concuerda con su objetivo de evadir a los veraneantes, por ejemplo, vive en la zona más hostil de la isla —“estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable” (15)— y se levanta antes que los otros habitantes —“Como era temprano, me pareció que no había riesgo en ir a verlas. Los intrusos dormían” (40)—. Se acostumbra a esta forma de vida y configura sus acciones con base en este objetivo.

Esta primera parte de la novela se identifica —según varios estudiosos como Margo Glantz, José Sardiñas y Mariano García— con un relato policial. Todas las anotaciones que el narrador

escribe sobre los veraneantes abonarán “argumentos a favor o en contra de la suposición de que sean parte de una maquinaria complicada y sutil de persecución” (Sardiñas 95). El texto propone esa primera perspectiva, de acuerdo con los términos de Ingarden, a través de la cual el lector juzgará si las acciones de la trama corroboran o refutan esa posibilidad e “interpretará cuanto ocurra en función de esa hipótesis” (Sardiñas 95). La elección de esta perspectiva resulta importante para la manifestación del doble *objetivo*; como señalan Jourde y Tortonese, este tipo de doble se adapta bien al relato policial porque se produce una lectura sospechosa de la realidad y de los sucesos que deberán descifrarse (100). La posibilidad de una interpretación policíaca se descarta definitivamente con el hallazgo de la máquina de Morel.

A partir del enfrentamiento continuo con el doble *objetivo*, el narrador percibe que no se trata de una táctica para atraparlo, sino de una serie de fenómenos inusitados; esto se ejemplifica mediante la interacción fallida con Faustine. El narrador, incitado por su atracción, intenta dirigirle la palabra, pero ésta lo ignora: “No fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tienen no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver” (38). Después del contacto frustrado, se propone construirle un jardín para que ella lo note; sin embargo, también su objetivo fracasa: “Pasó, de ida y vuelta, al lado de mi jardincito, pero simuló no verlo” (45). Además de las interacciones con Faustine y de las apariciones repentinas, el narrador advierte la repetición de las pláticas y acciones de los personajes: “Las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno” (45). Ante estos acontecimientos, el narrador no sabe si hesitar sobre la naturaleza extraña de los sucesos o sobre la información que recibe del narrador porque su estado mental genera desconfianza.

Según Pimentel, en un relato no sólo es importante la información que se cuenta, sino la calidad de esa información, es decir, “los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que

se somete” aquello que se refiere (95). A esto se le conoce como *perspectiva o punto de vista* y, como su nombre lo indica, expresa un tipo de selección de datos que sugieren distintas maneras de percibir el mundo. Existen cuatro tipos de puntos de vista: el del narrador, el de los personajes, el de la trama y el del narratario. En este caso, me centraré en la perspectiva narrativa.

El punto de vista del narrador es una aproximación esencial para entender desde dónde se cuenta la novela, sobre todo si éste es la fuente de información principal (Pimentel 114). Esta perspectiva puede definirse como “un filtro, un principio de selección y de combinación de la información” (96), pero también puede precisarse “en términos de su origen, es decir, por una posición o deixis de referencia” (96). En el caso del narrador homodiegético, aunque existencialmente se condense en un mismo ser, las funciones desde el punto de vista narrativo son distintas: diegética y vocal; es decir, el narrador puede concentrar su perspectiva desde su “yo” narrado o su “yo” que narra (109). A esto Mesa Gancedo lo identifica como la “duplicidad «clásica»” (307). Siguiendo la clasificación propuesta por Pimentel, el narrador autodiegético de *La invención de Morel* tiene una focalización interna fija, lo cual significa que el punto de vista coincide sólo con una mente figural, la del fugitivo y, por tanto, la selección de la información se restringirá a sus “limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales” (99). En esta focalización, el narrador “cierra el ángulo de percepción y de conocimiento” (99). La confiabilidad de la información recibida por parte del narrador depende de “la ilusión de ‘objetividad’ que logre a través de este retrato” (71). El punto de vista del intruso, sin embargo, falla en ser objetivo y despierta la sospecha del narratario.

A lo largo del desarrollo de la trama se observa una postura ambivalente con respecto a la fiabilidad de la información del fugitivo. Al inicio el narratario compadece al recién llegado y recibe, a través del texto, los datos que éste le informa. Como el intruso tiene limitaciones cognoscitivas sobre la máquina de Morel y sus consecuencias, el narratario descubre junto con el

fugitivo la razón de los acontecimientos extraños, comparte su perspectiva. La elección de una voz narrativa autodiegética con focalización interna fija funciona para sugerir la presencia de un relato policial, para incitar compasión en el narratario y para la manifestación del doble *objetivo*. Recordemos que, con este tipo de dobles, la perspectiva del narrador resulta fundamental porque es éste quien percibe la alteración de su mundo. Por la existencia del mismo *Doppelgänger*, el narrador presiente el fenómeno pero, antes de hesitar sobre la naturaleza, duda sobre sus percepciones: se siente paranoico o como protagonista de un sueño. Estas dudas las advierte el narratario también y, por ello, desconfía de la veracidad de lo que se cuenta.

El narrador-fugitivo alude varias veces a su trastornada condición mental. Al principio narra las arduas circunstancias del viaje desde Calcuta y cómo este pudo haberle provocado alguna afección: “Viví enfermo, dolorido, con fiebre, con muchísimo tiempo; ocupadísimo en no morirme de hambre” (30) y “El sol me deshacía el cráneo y aunque remé hasta aquí, he de haber perdido la conciencia mucho antes de llegar” (70). Esta sospecha de enfermedad parece servirle al narrador como justificante racional de las extrañas apariciones de los veraneantes: “Tal vez no sea indispensable: esta gente desaparecerá, tal vez he tenido alucinaciones” (31). Las características de la isla tampoco le causan bienestar al fugitivo: “Esto es un infierno. Los soles están abrumadores. Yo no me siento bien” (70). Incluso sus sueños se producen como parte de sus distorsiones mentales: “Anoche soñé esto: Yo estaba en un manicomio. [...] Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio; por momentos, era el director del manicomio” (68). Héctor Cavallari coincide en que todo lo que recibe el narratario del fugitivo “puede ser una pura fantasía demente o producto de un delirio paranoico o de una tergiversación autojustificante” (102). El narrador, quien percibe el doble *objetivo*, cree que todo es producto de sus manifestaciones mentales o que él mismo estimula el fenómeno, por lo cual el narratario no puede confiar en la perspectiva narrativa.

La presencia del doble *objetivo*, como señalan Jourde y Tortonese, genera una relación paranoica del narrador con el mundo. Si el narrador ya sospechaba que todo parecía una conspiración para capturarlo —según la perspectiva policial sugerida por la novela—, el doble *objetivo* acentúa este pensamiento: “Sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí” (53). Este exceso de interpretaciones, de las cuales el narrador parece ser el centro, lo llevan a razonamientos sin sentido, por ejemplo, el considerar la posibilidad de que sea invisible: “Que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación me hayan vuelto invisible [...] Objeción: no soy invisible para los pájaros, los lagartos, las ratas o los mosquitos” (68). También llega a contemplar la probabilidad de que él haya fallecido o de que los demás se encuentren muertos y él haya accedido a ese mundo en calidad de viajero como Dante. En estos cuestionamientos del individuo, donde él parece ser el centro o el causante del extraño fenómeno, el doble *objetivo* se asemeja al *subjetivo*, aspecto que retomaré más adelante.

Como se pudo observar en esta primera aproximación, el narrador-fugitivo consiste en un personaje clave para entender el desarrollo de los dobles en la novela. Aunque el narratorio desconoce parte de su ser, se compadece de su condición de prófugo e intenta seguir sus pasos con el fin de evitar su captura o descubrir, junto con él, el misterio de la isla. Este narrador resulta el prototipo de los textos de dobles *objetivos*: primero, incita una lectura sospechosa de la realidad a través de la perspectiva del relato policial; sin embargo, después manifiesta una relación paranoica con su mundo por la presencia de los fenómenos inusitados. El narratorio no puede confiar en el punto de vista narrativo porque el fugitivo demuestra tener condiciones mentales inestables. Sin duda la relación entre el intruso y su entorno cumple con las expectativas de una narración de doble *objetivo*.

2.2.2. ¿La isla como espacio único o múltiple?

El espacio presagia la naturaleza infausta de los habitantes y resulta propicio para la manifestación del doble. La isla, desde la descripción inicial del mercader italiano, se asimila como un lugar siniestro. De acuerdo con Cirlot, la ínsula puede interpretarse como un “símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte” y, particularmente, la isla a la que llega el fugitivo se encuentra alejada de la “civilización y toda razón lógica” (en Alonso-Collada 7). La atmósfera presenta también sucesos anormales, como la vegetación que se reproduce sin parar ni obedecer las leyes naturales: “Plantas, pastos, flores de primavera, de verano, de otoño, de invierno, van siguiéndose con urgencia en nacer que en morir [...] acumulándose inconteniblemente. En cambio, los árboles están enfermos; tienen las copas secas, los troncos vigorosamente brotados” (20). Sin embargo, el narrador procura buscar una solución través de la racionalidad: “Encuentro dos explicaciones: o bien que las yerbas estén sacando la fuerza del suelo o bien que las raíces de los árboles hayan alcanzado la piedra” (21). Estos episodios consisten en indicios de la materialidad insólita de la isla y de las imágenes que la habitan.

La incertidumbre sobre la localización de la isla también resulta significativa. Así como la indeterminación del apelativo del fugitivo, el narratorio nunca sabe cuál es el nombre de la isla ni dónde se encuentra exactamente y comparte la interrogante con el narrador. Al principio el fugitivo afirma: “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de las Ellice” (19). Sin embargo, el Editor —figura sobre la que reflexionaré hacia el tercer capítulo de esta investigación— desmiente estos datos: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice —o de las lagunas— son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral” (19). Esta indeterminación espacial, según Alonso-Collada, es característica de los textos góticos y siniestros contemporáneos: el desconocer la ubicación de la isla, así como sus límites territoriales, acentúa el aspecto oscuro y misterioso del espacio. Por esa

incertidumbre, el narratario puede llegar a sospechar que el fugitivo no está en una isla real, sino en una prisión, en un manicomio o que todo sea parte de un sueño alucinatorio.

Además de la naturaleza siniestra, el espacio mismo representa los fenómenos del desdoblamiento. A pesar de que pareciese que existe una unidad espacial —la isla—, en realidad la novela sucede en múltiples lugares del mismo espacio: los “bajos”, el sitio menos habitable de la ínsula; la “colina”, donde se encuentran las construcciones; o las “rocas del oeste”, donde el narrador se reúne con Faustine (Mesa 296). Asimismo, se muestran distintos lugares interiores: la capilla, el museo y la pileta de natación. En esos espacios también se presenta la duplicación a través de los interiores laberínticos. La descripción del sótano del museo consiste en la mejor representación de la multiplicidad: “Entré en una cámara poliédrica —parecida a unos refugios contra bombardeos que vi en el cinematógrafo— [...] Di un paso [...] por arcadas de piedra en ocho direcciones vi repetirse, como en espejos, ocho veces la misma cámara” (26). La mención de objetos poliédricos, espejos y cámaras en múltiples direcciones insinúan la presencia de la duplicación en el relato. Para Mesa, a diferencia de Alonso-Collada, lo siniestro no recae en la indeterminación del espacio, sino en la reiteración, que también es una característica de lo “Unheimlich” de Freud: “Lo más horrible del espacio tiene que ver con que el mismo espacio es simulacro y repetición” (297). El doble, que se manifiesta en el espacio, consiste en el prototipo de reiteración porque implica la irrupción de la unicidad.

La isla cuenta con su propio doble cronológico. Por un lado, se encuentra el simulacro de la ínsula que habitaron Morel con sus amigos y, por el otro, la isla a la que llegó el fugitivo. Ambos espacios, que originalmente se encontraban en tiempos disímiles, coexisten y se condensan en el tiempo del fugitivo. Mesa también reconoce este fenómeno y decide clasificar ambos periodos: “Así, se produce en la novela una superposición de tiempos: el que podríamos llamar «tiempo artificial» (la semana reproducida en la que se mueven las imágenes) y el «tiempo real» (la historia

del fugitivo en la isla)” (303). Sin embargo, más que poner el acento sobre el tiempo, se debe poner sobre el espacio porque en éste se manifiesta al doble *objetivo*.

Tanto los objetos como el paisaje representan el doble y la repetición. Como ambos simulacros —el del tiempo de Morel y el suyo— se interponen, el narrador percibe fenómenos de repetición inusuales. Por ejemplo, parece que se hubiesen deshecho las acciones que el fugitivo ya había ejecutado: “Debajo de mí nadaban peces idénticos a los que había sacado podridos en los días de mi llegada” (60). También el intruso percibe la duplicación de los objetos: “Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé; no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar” (79). El narrador incluso se da cuenta de cómo el paisaje cambia al adelantarse el verano o al observar “las dos lunas y los soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo, me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o sol, mar y aire visible” (66). Para explicarse la aparición de los dos soles, el fugitivo alude a una cita de Cicerón en la cual él también había mencionado un suceso similar y, de esa manera, sustenta su explicación racional. Sin embargo, el narrador no puede confiar en la cita ni en las visiones del fugitivo; el acontecimiento despierta la sospecha de que la realidad del narrador se encuentra alterada. Esta escalofriante alteración, en cambio, la comprende el narrador tras la lectura del informe de Morel: “Estas paredes [...] son proyecciones de las máquinas. Coinciden con las paredes hechas por los albañiles (son las mismas paredes tomadas por las máquinas y después reflejadas sobre sí mismas)” (112-113). Hacia el final del relato el fugitivo es consciente de la presencia del doble cronológico —es decir, de la copia de un mismo objeto en tiempos distintos— y la repetición en el espacio.

Uno de los aspectos donde se manifiesta el doble *objetivo* es el entorno del narrador-fugitivo. La isla, que a la vez se divide en muchos espacios, resulta un lugar propicio para la serie de fenómenos extraños relacionados con el doble. El carácter misterioso y siniestro de la ínsula se

acentúa por la indeterminación del lugar o de su localización. Ni el narrador mismo puede explicar dónde se encuentra. Además de la incertidumbre, la repetición de los objetos y paisajes incentiva el efecto desestabilizador en el narrador. Los dobles espaciales que coexisten en un mismo tiempo generan una pérdida de sentido para el narrador. Esta alteración de la realidad se intensificará con la presencia de los “fantasmas artificiales”.

2.2.3. Las proyecciones antropomórficas de la máquina moreliana

En *La invención de Morel*, el doble *objetivo* se manifiesta en el espacio y en los habitantes de la isla. Los veraneantes, que al principio constituyen una amenaza de captura para el narrador, son en realidad representaciones de Morel y sus amigos similares a los actuales hologramas. Varios académicos —como Edmundo Paz Soldán, Luigi Marfè, Teresa López Pellisa, Mariana Lorenzo, Wolfram Nitsch— han centrado sus investigaciones en los simulacros de la novela, así como en la tecnología del invento, sobre todo por el reciente desarrollo de la virtualidad y el mundo digital. Sin embargo, en 1940 esta realidad —apenas sospechada— no sobrepasaba los relatos de ciencia ficción y, más bien, otros inventos —ahora cotidianos— como el cinematógrafo, la televisión y la cámara impulsaron el relato.

La máquina de Morel, encargada de producir las imágenes, integra la tecnología mediática contemporánea a Bioy Casares y funciona de manera similar a una cámara fotográfica o a un cinematógrafo. El artefacto graba los objetos, el paisaje y a los seres animados de la realidad y luego los reproduce en el mundo material, lo cual genera una sobreposición de imágenes: la grabada y la verdadera. De acuerdo con Nitsch, el invento es un medio de alcance, porque capta las ondas irradiadas por seres vivos o artificiales; de retención, porque puede grabar las emisiones como un cinematógrafo; y de reproducción, porque proyecta las ondas recogidas en cualquier parte del

paisaje (259). Con base en la tecnología contemporánea, el relato propone la creación de un invento que, al mismo tiempo, condensa y advierte los miedos de su época.

Tanto el doble de *Frankenstein* como el de *La invención de Morel*, cuyas tramas se apoyan en posibilidades científicas, representan sus miedos sobre el futuro y el desmedido desarrollo de la ciencia. Víctor Frankenstein, por ejemplo, se basa en las ideas del galvanismo²³ para infundirle vida a la creatura hecha a partir de partes humanas. El inventor, quien busca el reconocimiento científico, pierde la cordura, se arrepiente de su invento por el resultado monstruoso e intenta destruirlo. La creatura, como doble de Frankenstein, materializa los temores de la producción científica sin ética. De la misma manera, Morel, basándose en la fotografía y el cine, crea una máquina que se encarga de recopilar la esencia de un ser humano y de modificar su corporalidad para evitar la muerte. El doble del relato de Bioy no es un monstruo, ni un ser sobrenatural, sino “una fantasmagórica serie de imágenes grabadas en una máquina que proviene del pasado, pero anuncia el futuro” (Alonso-Collada 14). La invención de Morel, como el monstruo de Frankenstein, utiliza al doble para expresar las preocupaciones y temores sobre el desmedido desarrollo científico, el cual conduce a los personajes, tanto a los inventores como a los cercanos a ellos, a su muerte.

Los simulacros o imágenes que observa el narrador constituyen dobles virtuales de los anteriores visitantes de la isla. En un principio Morel había imaginado la creación de seres artificiales inconscientes, como los seres de un filme: “Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica” (89). Los hologramas se reproducirían una y otra vez, como un largometraje que puede representarse infinitamente; no obstante, Morel pensó que, si se les añadía la capacidad de sentir,

²³ En biología, el galvanismo es la contracción de un músculo estimulado por una corriente eléctrica. Luigi Galvani, por quien lleva ese nombre, descubrió ese efecto alrededor de 1780.

el alma se podría perpetuar en las imágenes holográficas: “Congregados los sentidos, surge el alma. [...] Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine” (90). En cambio, nada comprueba que los seres copiados por Morel tengan alma. El narrador, quien ha acumulado pruebas de que los simulacros existen en un plano distinto, sugiere la invención de otra máquina para verificar si los dobles tienen conciencia: “me parece que teniendo este aparato conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan” (103). Por la imposibilidad de que el fugitivo se comunique con ellos, parece que no tienen alma ni conciencia y, en este sentido, se asemejan a los autómatas.

Los “fantasmas artificiales” de la isla se pueden comparar con este tipo de dobles mecánicos. Los autómatas, según Jourde y Tortonese, borran la distinción entre lo animado y lo inanimado. En general, la *identidad* formulada en el doble *objetivo* tiende a privar de sustancia al ente que se desdobra; sin embargo, esto se acentúa en el caso de los autómatas, las marionetas, los golems. La esencia parece residir en el nuevo doble artificial en lugar de estar dividida en dos entes; además, los simulacros de *La invención de Morel* cumplen con las dos características principales de los autómatas: el antropomorfismo y el ser máquinas con capacidad de movimiento autónomo (Jourde y Tortonese 165). La independencia consiste, sobre todo, en que ni el mecanismo ni el impulso que origina su movimiento son visibles.

También los autómatas representan lo que Freud nombraba *das Unheimliche* y que se ha traducido como lo siniestro o lo ominoso. Este término alude a aquello que produce una experiencia psicológica ambivalente: familiar y desconcertante al mismo tiempo. Se considera que el doble es un fenómeno siniestro porque genera esta sensación de inquietud: parece que el desdoblamiento muestra algo nuevo, algo desconocido, pero realmente es la expresión de aspectos reprimidos del ser: “lo ‘Unheimlich’, pues esto último, lo ominoso, no sería realmente nada nuevo, sino más bien

algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Freud 224-225). La repetición, como parte del doble, produce el mismo efecto porque parece que nos enfrentamos a algo conocido, pero la misma reiteración de algo que creíamos único impulsa el sentimiento inquietante. En este caso, el narrador es quien experimenta una sensación siniestra al enfrentarse con simulacros.

Para el fugitivo, la presencia de otros habitantes representa un contacto con la sociedad en la isla desierta pero, debido a su naturaleza artificial, los hologramas simbolizan su propia muerte. Los simulacros, que se pueden interpretar como dobles del narrador (Alonso-Collada 13), despiertan una sensación inquietante: el fugitivo busca iniciar una conversación con Faustine, pero su silencio e incapacidad de comunicación le revelan la otredad artificial y la muerte: “Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio” (38). Inclusive el narrador presagia su deceso con la dedicatoria a Faustine en el jardín: “Mi muerte en esta isla has desvelado” (43). Tanto Alonso-Collada como María Lorenzo coinciden con esta idea: Morel crea su máquina y las imágenes con el objetivo de preservar la vida, pero termina convirtiéndose en un símbolo de la muerte porque atenta contra la identidad del narrador (María Lorenzo 189).

Por culpa de los simulacros, el fugitivo experimenta una sensación ominosa que irrumpe su realidad y presagia su destino trágico. La crisis de “lo verdadero y falso, propio y ajeno” (Alonso-Collada 13), incitada por el enfrentamiento con el doble *objetivo*, lleva al protagonista a cuestionarse su propia existencia: “no estuve muerto hasta que aparecieron los intrusos; en soledad es imposible estar muerto” (70). La presencia de los intrusos define, como se observa en la cita, su relación con la muerte. Paz Soldán concuerda con que los simulacros “amenaza[n] la misma noción de ‘identidad’ y ‘realidad’ del narrador” (766) y, para mí, esto derivará en un cambio de dobles. La convivencia con los habitantes artificiales y el descubrimiento del funcionamiento de la máquina

de Morel impulsarán la manifestación de un doble *subjetivo* y el deseo del intruso, cautivado por esta nueva posibilidad de existencia al lado de Faustine, de convertirse en un fantasma digital.

El doble *objetivo*, que se expresa en el espacio y en las imágenes, prevalece durante la primera parte del relato. Tanto el espacio múltiple como la existencia de los simulacros consisten en elementos que alteran la realidad del narrador y auguran su muerte. Al principio, el fugitivo plantea la posibilidad de un relato policial y su perspectiva parece confiable; sin embargo, conforme se desarrolla la trama y los acontecimientos del doble, el narratorio descubre que no puede fiarse de las perspectivas del narrador. Con la presencia del *Doppelgänger*, su lectura de la realidad se vuelve paranoica y caótica. El descubrimiento de la máquina de Morel, a través del informe científico, motiva un cambio de dobles, cuestión que abordaré a continuación.

2.3. El desdoblamiento del narrador: entre la identidad *ipse e idem*

La invención de Morel muestra una posibilidad dual del *Doppelgänger*: *objetivo* y *subjetivo*. La primera mitad de la novela coincide con un relato de dobles *objetivos*, lo cual se pudo comprobar mediante el análisis del narrador autodiegético, el espacio y las imágenes de los otros personajes. El hallazgo del invento de Morel y el descubrimiento de su mecanismo propulsa la aparición de un doble *subjetivo*, es decir, el narrador será testigo e impulsará su propio desdoblamiento. Para comprender y observar la presencia del doble *subjetivo*, me interesa analizar el personaje de Morel y profundizar en el narrador con base en los postulados teóricos de Ricoeur y Tornero. Asimismo, resaltaré el vínculo entre el doble *subjetivo* y el deseo, que en este caso está representado en la figura de Faustine. El deseo, de acuerdo con Jourde y Tortonese, consiste en una aparente escapatoria de la función de objeto del doble *subjetivo*, anhelo que el narrador no logra hacia el final del relato.

Para analizar a los personajes, además de distinguir su ser y hacer, se debe considerar el origen vocal y focal de la información que se presenta sobre ellos (Pimentel 69). La fuente de enunciación sobre el personaje importará para el efecto de sentido: no es lo mismo si el personaje se muestra a través del discurso del narrador, mediante otros personajes o por medio de sí mismo; tampoco resulta indiferente si su origen es verbal o no verbal (Pimentel 69-70). Asimismo, señala Pimentel, se debe tener en cuenta la relación que el personaje presentado establece con el narrador para determinar la objetividad de sus palabras. En cuanto a la enunciación del discurso de los personajes, ésta se puede realizar de dos modos principalmente: dramático, que consiste en una forma de presentación sin intermediarios mediante el diálogo, monólogo, diario; y narrativo, en el cual otra voz presenta y media el discurso figural. Los personajes pueden estudiarse a partir de sus acciones o enunciaciones, así como del origen y modo de su presentación, pues todos estos aspectos influirán en su efecto de sentido en el relato.

Los tres personajes principales del relato —Faustine, Morel y el fugitivo-narrador— se constituyen de maneras distintas. Por un lado, Faustine sólo existe como un sujeto de acción dentro de la copia virtual de Morel. El narratario no conoce a esta mujer de manera directa, sino únicamente a través de la descripción, poco objetiva por sus sentimientos amorosos, del narrador. Rara vez Faustine enuncia algún diálogo e incluso, cuando se entera del invento de Morel, prefiere permanecer callada: “Faustine no sonreía. Parecía indignada” (83). El silencio de Faustine, como había señalado, representa la otredad y la muerte para el narrador. En este sentido, la vacuidad de su ser y la poca participación como agente en los acontecimientos responden a su estado: el de una copia virtual conservada en la máquina. A diferencia de Faustine, Morel y el narrador se construyen como sujetos agentes y enunciadore.

Los primeros datos que el narratario obtiene sobre Morel se reducen a la descripción que el fugitivo hace de él mientras lo observa con Faustine: “Mi esperanza puede ser obra de los

pescadores y del tenista barbudo. Hoy me irritó encontrarla con ese falso tenista” (29). El narrador también advierte que Morel puede ser francés, por su apellido y por la lengua que habla con Faustine. La información que presenta el fugitivo también carece de objetividad pues, a causa de la relación que éste mantiene con Faustine, el narrador considera a Morel su Némesis y sólo lo describe en un tono peyorativo: “Ese falso impostor no me vencerá” (29), “Este hombre ha de ser mi enemigo” (48) y “[Es un] mundano hombre de ciencia” (86). El fugitivo cree que tanto Morel como él compiten por la misma mujer. No obstante, la descripción física o los breves diálogos no son las únicas noticias que el narrador tiene del científico.

Aunque Morel también es una copia, su figura se complejiza por la existencia de su informe. El fugitivo no solamente es testigo de la escena —proyectada por la máquina— donde Morel explica a sus amigos los pormenores de su invento, sino que también encuentra su informe, el cual adjunta como parte de su diario²⁴: “Morel tenía unas hojas de papel de seda amarillo, escritas a máquina [...] (Empezó a leer las páginas amarillas que inserto en la carpeta. Hoy a la mañana, cuando me escapé del museo, estaban sobre la mesa; las tomé de ahí)” (82-83). El informe encontrado incluye otros fragmentos del discurso no enunciados por Morel. El narrador recibe directamente las palabras del científico, aunque también se encuentran mediadas y comentadas por el narrador. A partir de esta mediación, se pueden entender los cambios de actitud del fugitivo —comprende y compadece al inventor—, así como la presencia del doble *subjetivo*.

Pese a que la primera aproximación a la figura del narrador resultó útil para analizar su papel frente al *Doppelgänger objetivo*, es necesario retomar otras nociones teóricas para profundizar en el intruso y, así, comprender la presencia del doble *subjetivo*. En su obra *Tiempo y narración*, Paul Ricoeur se dedica a estudiar el tiempo en distintos aspectos: en el relato histórico,

²⁴ Las cuestiones discursivas sobre este informe y su relación con el diario del narrador las abordaré en el tercer capítulo de esta investigación.

en la ficción y la experiencia del tiempo en la narrativa. Entre los numerosos temas que se abordan en estos tomos, Ricoeur escribe sobre la identidad —que desde su perspectiva siempre es narrativa— y el personaje literario. Angélica Tornero recupera parte de las propuestas del autor francés para explicar una teoría que permita estudiar a los personajes a partir de su identidad en las obras literarias. Con base en estas ideas teóricas, analizaré al narrador-fugitivo.

En el tercer volumen de *Tiempo y narración*, Ricoeur postula el concepto de *identidad narrativa*. El término “identidad” en relación con un personaje o una comunidad intenta responder, en un principio, a la pregunta del agente de una acción y se obtiene un nombre propio, concreto; sin embargo, tal nombre existe y se sostiene por la narración de una vida. Por eso, Ricoeur considera que la identidad se define por medio de la narrativa: “La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa” (Ricoeur 997). Esta propuesta, señala Tornero, permite comprender la identidad a través de la refiguración del tiempo. Esto significa que, a pesar de los cambios o situaciones contingentes, se puede distinguir al sujeto que habla porque “cuando hablamos de nosotros o alguien que nos habla de sí mismo, narramos la historia de nuestra vida o parte de ella, realizando una síntesis de lo heterogéneo en el marco de un ‘pensamiento’ o tema” (Tornero 149). Desde la perspectiva de la identidad narrativa, el relato advierte un entendimiento del sujeto vinculado con su entorno, y no como una realidad independiente.

Ricoeur diferencia dos tipos de identidad: *idem* e *ipse*. La primera, que en español se podría traducir como el mismo, se refiere a la sustancia de un individuo, es decir, aquella esencia o cualidad inmutable que permanece. La identidad *ipse*, por otro lado, que se podría interpretar como “sí / él mismo”, alude a lo propio, lo que cambia mediante ciertas acciones del sujeto agente. Esto quiere decir que la “identidad no es única y para siempre, sino que se resuelve a través de diferentes situaciones propias del sujeto actuante, del agente de la acción, que se reconoce al narrar las

historias de la vida” (Torner 150). Así, la identidad narrativa resulta de “la integración de lo heterogéneo en la historia narrada” (150). La literatura explora una escala de “variaciones imaginativas” entre ambas identidades: *idem* e *ipse*. Además de este binomio, la trama se constituye como un elemento imprescindible para entender la reconfiguración de la identidad del personaje.

El personaje, de acuerdo con Ricoeur, debe comprenderse como una categoría narrativa. El sujeto, como realiza las acciones del relato, posee una función que pertenece a “la misma inteligencia narrativa que la propia trama”, es decir, se puede considerar que “está construido narrativamente” (160). En los textos donde la trama prevalece, a pesar de que no sea en el sentido aristotélico, “es posible que el lector refigure la temporalidad como un entramado en el que ciertas acciones tienen antecedentes y consecuentes” (159). El relato, en el caso de los personajes literarios, compone la identidad narrativa de los personajes, la cual se forma como el punto medio entre la identidad del carácter (*idem*) y la de sí mismo frente al otro (*ipse*). La trama manifiesta una relación tan tensa entre ambas formas de identidad (*idem* e *ipse*) que puede crear conflictos identitarios: como la confusión de la categoría *idem* con *ipse* o incluso, como en la narrativa del siglo XX, el intento de plantear la pérdida de la identidad: *Ichlosigkeit* (161). Sin embargo, a pesar de estos conflictos, la esencia —lo *idem*— permanece y, por ello, se puede reconocer a un personaje sin importar sus transformaciones.

En el caso de *La invención de Morel*, la identidad del fugitivo, desde el principio del relato, se muestra como inestable para el narratario. Sobre su esencia, como ya se había advertido, se conoce muy poco: apenas su nacionalidad y la razón de su llegada a la isla. Su condición como fugitivo, que en principio parece una característica de la identidad *ipse*, se convierte en parte de él mismo. El narrador no puede dejar de ser prófugo en la ínsula; su estado como fugitivo y su preocupación por ser capturado son constantes a lo largo del relato, incluso estas inquietudes se presentan tras haber descubierto la máquina de Morel: “Después de la explicación de Morel me

pareció que todo era maniobra de la policía; no me perdonaba mi lentitud en comprenderlo” (94). El narrador habría permanecido con una identidad estable si, como él planeaba, hubiese llegado a una isla vacía; sin embargo, su identidad se verá trastornada por los intrusos y por la existencia de la máquina.

A diferencia de los relatos clásicos, donde predominan las identidades sustancialistas, Ricoeur y Tornero prefieren la alternativa de pensar al sujeto, o al personaje, en constante construcción. Para comprender la identidad de un personaje resulta fundamental pensar en el otro o lo otro, pues su esencia se modificará a partir de su interacción con la otredad (154). Aunque el personaje manifieste una identidad inicial, el propósito de la investigación que sugieren Ricoeur y Tornero es “analizar las situaciones que conducen al personaje a sentir su identidad amenazada, de qué manera estas situaciones afectan al personaje y cómo el lector refigura la historia, no sólo desde el punto de vista temporal, sino también ético” (164). Las posibles amenazas permiten comprender la tensión identitaria y, en cuanto a *La invención de Morel*, el cambio de dobles hacia uno *subjetivo*.

Los “fantasmas artificiales” generan el conflicto identitario del narrador. Si la convivencia con el otro resulta tan necesaria —como mencionan Ricoeur y Tornero— para la configuración de la identidad, ¿cómo podrá construirla el narrador cuando la otredad consiste en un grupo de copias virtuales similares a los hologramas? Al principio de la novela, el narrador cree compartir la isla con habitantes que pueden capturarlo; los vigila obsesivamente con el objetivo de huir de ellos y evitar que lo vean. Sin embargo, el descubrimiento del invento de Morel, así como de su informe, desvela que no existen otros, que aquellos veraneantes que observa sólo son imágenes vacías reproducidas por una máquina y que Faustine, aquella mujer de quien está enamorado, no es más que un simulacro, un “simple objeto” (100). La revelación es desgarradora: “Sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida. [...] Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era

peor que estar enamorado de un fantasma” (95). A partir de lo anterior, el fugitivo cambia sus hábitos.

Como los otros no pueden observarlo ni interactuar con él, el narrador se transforma en exhibicionista sin pudor ni cuidado: “Me he sobrepuesto a la repulsión nerviosa que sentía por las imágenes. No me preocupan. Vivo confortablemente en el museo [...] Duermo bien, estoy descansado y tengo, nuevamente, la serenidad” (100). Sin embargo, Miriam V. Gárate repara en lo absurdo que es su exhibicionismo porque su imagen “será aún más translúcida que el agua o el sudor ante los «ojos» ciegos de Faustine”²⁵. El intruso también resiente la vacuidad de los otros y la incapacidad de ser observado, por eso busca espacios para compartir con su enamorada: “Paso las otras noches a lo largo de la cama de Faustine, en el suelo, sobre una estera, y me conmuevo mirándola descansar tan ajena de la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo” (101). No obstante, los momentos falsamente compartidos no le funcionan: la incapacidad de interacción pone en duda su misma “existencia ‘fáctica’ [...] porque ‘nadie lo percibe’” (Mesa 306). El prófugo necesita de los otros para construir su identidad y para sobrevivir en la isla.

En el relato, el doble *subjetivo* se expresa como necesario porque el narrador busca su propio desdoblamiento. El fugitivo es singular: es el único que no cuenta con un *Doppelgänger* pero, como no tiene otros seres para construirse, necesita configurarse a partir de la imitación de otros sujetos —seguirá la figura de Morel— o de sí mismo —la decisión de grabarse y permanecer como imagen—. Gárate reflexiona en que la palabra *identidad* es en sí misma ambivalente: simultáneamente refiere a lo único, a lo irrepetible y a lo reiterado, lo idéntico (229). La paradoja es que el narrador busca su otro, su doble *subjetivo* para construirse; sin embargo, al hacerlo, los límites entre sus funciones de sujeto y objeto se diluyen y, por tanto, necesita encontrar, en el

²⁵ “O voyeur se tornará exibicionista - inutilmente, sabemos, já que sua imagem será ainda mais translúcida que a água ou o suor diante dos olhos “cegos” de Faustine” (Gárate 214).

reconocimiento de otros o en el deseo hacia Faustine, una forma de ser singular, único. El doble *subjetivo* se constituye como una manifestación de la *ipseidad* para recuperar o resaltar la identidad esencial: la *ídem*.

En busca de su doble *subjetivo*, el narrador empieza a semejarse a Morel. El fugitivo lee el informe del inventor y comprende las razones de quien primero había considerado como “un mundano hombre de ciencia” y un “falso impostor”. Al crear la máquina, Morel procuraba “dar perpetua realidad a [su] fantasía sentimental” (85); de la misma manera que el científico, el narrador busca inmortalizar su estancia con Faustine: “Quiero explicarme la conducta de Morel. Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine” (125). Aunque el narrador juzgaba a Morel por haber matado a su amada para perseguir sus fines particulares, después lo admira y lo comprende; ambos comparten su deseo por ella: “La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes. Yo la he negado por celos o defendiéndome, para no admitir la pasión. Ahora veo el acto de Morel como un justo ditirambo” (125). Las diferencias entre el inventor y el narrador comienzan a difuminarse: “quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine; el capaz de matar y matarse; yo soy el monstruo” (125). El fugitivo anhela ser el protagonista, el verdadero enamorado, el que tuvo la idea de inmortalizar su destino con Faustine.

Esta semejanza entre ambos no sólo se manifiesta en el ser del personaje, sino también en su hacer y en la dimensión discursiva, pues el narrador copia el estilo de escritura de Morel. Como si fuese un científico, el narrador realiza observaciones y pruebas para su proyecto, el cual consiste en grabarse e inmortalizarse al lado de Faustine: “Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios” (127). El fugitivo analiza todas las acciones de Faustine, así como sus movimientos, y se prepara con meticulosidad para que su grabación resulte perfecta: “Un espectador no prevenido podría creerlas igual enamoradas y

pendientes una de otras” (130)”. A pesar de su anhelo por un proyecto impecable, el narrador sabe que no ha logrado su cometido; sus conciencias siempre estarán en dimensiones distintas: “Al hombre que [...] invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas [...] Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso” (130).

La *ipseidad* del narrador se confunde con la de Morel. Como sujeto, el narrador pierde la diferencia con el científico por sus intereses particulares. El doble subjetivo se hace evidente; se manifiesta sobre todo en los sueños del fugitivo: “Yo estaba en un manicomio [...] Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio; por momentos, era el director del manicomio” (68). El intruso no reconoce la distinción entre el científico y él mismo. Incluso, el narrador advierte que ha pasado de un espectador, como recién llegado a la isla, a un actor, como el científico: “Mis estados anteriores fueron: 1° la desesperación; 2° un desdoblamiento en actor y espectador” (116). Mesa Gancedo coincide en que se presenta un doble entre el fugitivo y Morel:

La hipótesis de los «dobles» resiste, no obstante, a la «solución» del enigma que proporciona la «invención de Morel»: reaparece al final, cuando el narrador se considera una especie de alter ego de Morel [...] El simulacro y la multiplicidad que subyacen a la cuestión del doble están instalados en la percepción de la realidad, al margen de explicaciones (301).

El narrador, en busca de su autenticidad, no puede escapar de su desdoblamiento. La única alternativa que parece posible es el deseo.

De acuerdo con Jourde y Tortonese, el deseo es una constante del doble *subjetivo* porque se presenta como una posibilidad para evitar la confrontación del sujeto consigo mismo. El deseo sexual, continúan los teóricos, parece orientarse hacia la diferencia y “permite escapar de los callejones sin salida de la identidad” (Jourde y Tortonese 97). Desde la perspectiva externa, el otro deseado se muestra como un ser poseedor de la unidad de sujeto/objeto que el personaje principal

anhela. Este personaje procura que el otro lo reconozca y, en esta búsqueda, reproduce su propia escisión: se configura como objeto del sujeto deseante o como sujeto de un objeto deseado (Jourde y Tortonese 97). En este caso, el narrador, quien tiene una crisis identitaria, busca ser reconocido por Faustine o por cualquiera que los observe. A la vez, el fugitivo reproduce su división sujeto-objeto y se hace pasar como objeto de su enamorada. Sin embargo, esto no lo exime de los problemas del doble.

El sujeto ante el *Doppelgänger* se encuentra en una encrucijada. Con la finalidad de que el personaje principal se realice como objeto, señalan Jourde y Tortonese, se requiere destruir al sujeto en sí mismo, decisión que tomará el narrador al final de la novela al grabarse. En cambio, para realizarse como sujeto, debe reducir al otro a un estado de objeto —lo que hizo Morel con Faustine— para apropiárselo. El sujeto, entonces, siempre se encontrará con un obstáculo en los procesos de cosificación. Según los teóricos franceses, la destrucción, simbólica o real, resulta inevitable pues surge como la necesidad de un deseo que sigue la lógica de su consumo hasta el final (97). La destrucción sirve para cumplir y, al mismo tiempo, aniquilar la posesión. Por ello, la única alternativa que encuentra el narrador es grabarse con Faustine. De la misma manera que Narciso se dejó engañar por un reflejo, el fugitivo se enajena con el simulacro de Faustine y deja todo por ella. Su destrucción física le permitirá cumplir su anhelo de compartir con su amada: “Faustine me importa más que la vida” (108).

No obstante, el narrador ya no tiene dominio sobre sí mismo, sino que le pertenece a su deseo, a otros, a Faustine, a la máquina de Morel. Mónica Bueno resalta la semejanza entre el nombre del personaje de la literatura alemana, Fausto, quien realiza un pacto con el diablo, y Faustine. En este sentido, el proyecto del narrador de grabarse por Faustine consiste en una especie de pacto diabólico, el cual es el punto álgido de la reificación (Jourde y Tortonese 92). Aunque con el acuerdo fáustico el narrador parece reforzar su identidad y su deseo para crear una fantasía

amorosa al lado de Faustine, en realidad la pérdida de su alma por medio de la máquina convierte al fugitivo en objeto, lo cual se advertía desde la escisión del doble *subjetivo*. Para Jourde y Tortonese, el doble *subjetivo* provoca que el personaje principal, como sujeto, pierda todo contenido e identidad.

A pesar de la presencia del *Doppelgänger subjetivo* y de la manifestación de la ipseidad, la identidad *ídem* del fugitivo no se pierde por completo. Contrario a lo esperado en un relato de dobles, el narrador conserva parte de su identidad esencial pues, aunque hay un vaivén entre la identidad *ídem* e *ipse*, permanece un núcleo de mismidad. Una vez que el sujeto se ha grabado, comienza su lenta muerte y, antes de la pérdida de su corporalidad en favor de la máquina, el narrador recuerda su vida en Caracas: “que llegemos a Venezuela; a otra Venezuela” (129). Asimismo, recuerda a Elisa, su antigua enamorada, y la compara con Faustine: “Y tú, Elisa, entre lavaderos chinos, en cada recuerdo pareciéndote más a Faustine [...] mientras mire a Faustine, no te olvidaré” (129). Por eso, se puede determinar que la máquina de Morel anula la corporalidad — “Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel” (128) —mas no la esencia de la identidad: ésta permanece a través de la imagen. La máquina sólo suprime la corporalidad y lo *ipse* para rescatar la esencia de cada ser, lo *ídem*. Así, por el enfrentamiento con los dobles *objetivos* y *subjetivos*, el narrador-fugitivo se destruye y se une —al menos así lo sugiere su muerte— al mundo de los objetos, a la cíclica virtualidad de la máquina.

La relación entre el doble *subjetivo* y la construcción de la identidad del fugitivo es estrecha. La vacuidad de los seres con quienes convive el narrador-fugitivo no le permite forjar su identidad. Por esa razón, el narrador busca su propio desdoblamiento para que, a través de esta manifestación de la *ipseidad*, destaque lo *ídem*. El fugitivo, entonces, pasa de un espectador en la isla a un actor: comienza a semejarse cada vez más a Morel en sus actitudes científicas; además, comprende que el amor por Faustine es una razón justificada para crear el invento. Sin embargo, el doble *subjetivo*

que se desarrolla no es suficiente para recuperar su esencia y destacarse como único; para esto, el anhelo por Faustine se muestra como una alternativa.

El deseo, como señalan Jourde y Tortonese, se puede constituir como una posibilidad para que el personaje principal eluda su función de objeto. El narrador intenta ser deseado y querido por Faustine y finge escenas de amor con ella, pero no puede evitar su destino. La única manera de que el narrador pueda consumir su deseo de estar con Faustine es destruir su corporalidad a través de la grabación y permanecer como una imagen virtual. Esto, que se consolida como una especie de pacto fáustico o diabólico, parece ayudarle a recuperar su autonomía como sujeto, sin embargo, sólo lo inscribe en el mundo de los objetos. A pesar de lo esperado en un relato de dobles, el narrador no pierde su esencia por completo. La identidad *ídem* permanece antes de su muerte, pues el fugitivo recuerda sus días en Venezuela y a Elisa, su antigua enamorada. La máquina, por lo tanto, sólo se constituye como un artefacto que anula la corporalidad en favor de conservar la mismidad, lo cual se convirtió en el objetivo del narrador tras descubrir el invento de la ínsula.

Definitivamente el doble es un tema complejo y múltiple en *La invención de Morel*. Más allá de los desdoblamientos que existen entre los veraneantes de la isla y sus imágenes —cuestión que se ha retomado constantemente—, el doble se manifiesta en el espacio, en los simulacros y en el mismo narrador. Además, como se ha observado con ayuda de la teoría de Jourde y Tortonese, el tema no se presenta desde una misma perspectiva —*objetiva* o *subjetiva*—, sino que se transforma por acontecimientos de la trama. Asimismo, con base en las nociones de Pimentel, Ricoeur y Tornero, se pudo advertir que la construcción de la identidad del personaje es un aspecto esencial para entender los relatos del doble. Dentro de las posibilidades del tema del *Doppelgänger* en *La invención de Morel*, aún queda estudiar su desarrollo en la dimensión discursiva porque a través de los distintos textos —el diario del fugitivo, el informe de Morel y la novela misma— se manifiestan también estos juegos de desdoblamientos.

Capítulo 3. Los desdoblamientos del discurso

¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que, si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges,
“Magias parciales del *Quijote*”

Más allá de los breves apuntes sobre el *Doppelgänger* en el prólogo borgesiano, el doble constituye un tema fundamental de *La invención de Morel*, tanto en los acontecimientos de la novela como en el discurso. En el capítulo anterior estudié cómo se configura el desdoblamiento en la dimensión de personajes: el narrador se enfrenta, en un inicio, a un doble *objetivo* que se manifiesta en los demás habitantes de la isla, así como en el espacio del relato; este *Doppelgänger objetivo* incita una lectura paranoica de la realidad, perspectiva que se refuerza por los estados mentales del narrador. El descubrimiento de la máquina de Morel, sin embargo, promueve un cambio hacia un doble *subjetivo*, pues el fugitivo carece de otros seres para construir su identidad y busca su propio desdoblamiento para manifestar su *ipseidad*, aunque esto implica su inscripción en el mundo de los objetos. Esta escisión se expresa primero entre el narrador y Morel hasta que el fugitivo decide grabarse y, de esa forma, mantener su imagen al lado del simulacro de Faustine.

En este capítulo me interesa demostrar que, además del nivel de los personajes, el doble se expresa en el plano discursivo. La novela se presenta como el diario que el fugitivo escribió durante su estancia en la isla. Este discurso, a su vez, se enriquece por técnicas estilísticas, comentarios del editor e intertextualidades, cuestiones que estudiaré en este apartado. No obstante, mi propósito no es abordar los temas discursivos desde una perspectiva lingüística rigurosa, sino más bien desde un punto de vista general; para ello, utilizaré las nociones de Bajtín sobre los géneros discursivos.

Asimismo, las investigaciones de Cavallari, Forgues, Mara García, Meehan y Mesa Gancedo me serán imprescindibles para el análisis.

El capítulo está subdividido en tres apartados. El primero corresponde al estudio del diario y, para ello, comenzaré con un breve apunte teórico sobre los géneros discursivos y, posteriormente, explicaré algunos aspectos del texto del fugitivo, como la autoconciencia y la intencionalidad. El segundo subcapítulo se centra en las intertextualidades del diario: estudiaré los distintos niveles textuales del discurso, analizaré el papel del editor, así como las alusiones al lector; en esta sección también reflexionaré sobre el doble discursivo entre el informe/conferencia de Morel y el diario. Finalmente, hacia el tercer apartado, estableceré las semejanzas que existen entre el invento de Morel y el diario como reproductores de realidades artificiales.

3.1 El diario como género discursivo

En *Estética de la creación verbal* se compilan una serie de ensayos que Mijail Bajtín escribió a lo largo de cinco décadas (1919-1974), entre los cuales destaca “El problema de los géneros discursivos” redactado hacia inicios de los años cincuenta. En este estudio, el teórico ruso describe los enunciados como unidades básicas de la comunicación y resalta su importancia dentro de la lingüística. A partir del concepto de *enunciado*, Bajtín desarrolla la noción de *género discursivo* para referirse a un conjunto de enunciados relativamente estables a través de los cuales nos comunicamos. Sin pretender agotar las ideas de Bajtín sobre el tema, me interesa retomar algunas de sus propuestas porque sirven como bases generales para estudiar los discursos y, en este caso, el diario del fugitivo dentro de la novela.

La comunicación, según Bajtín, se da a través de enunciados más o menos establecidos llamados *géneros discursivos*, éstos se caracterizan por una extrema heterogeneidad, pues abarcan desde una réplica oral en una conversación hasta una novela; sin embargo, se pueden distinguir dos

grandes grupos: los *géneros discursivos primarios o simples*, los cuales regularmente corresponden con los registros orales, y los *secundarios o complejos*, que se encuentran en su mayoría escritos. Éstos últimos son reelaboraciones más desarrolladas y organizadas de enunciados inmediatos y orales. Por ejemplo, el diario del fugitivo, el cual se adscribe a la categoría de género discursivo secundario por su cuidadoso proceso de selección y escritura, se nutre de géneros primarios, como los diálogos de los habitantes de la isla, y los reproduce en su discurso: “He querido transcribir esta conversación fielmente. Si ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria. Fue natural” (*La invención* 80). No debería sorprendernos que los diálogos transcritos no parezcan auténticos, pues Bajtín hace hincapié en que cuando los géneros simples forman parte de uno complejo pierden su relación inmediata con el mundo real y más bien “participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana” (250). Además, cabe recordar que, en este caso, los diálogos que reproduce el fugitivo son una traducción porque los habitantes hablaban francés; por lo tanto, deben entenderse desde la creación del diario como discurso y no como reproducción fiel de la realidad (Mesa 321).

A pesar de que los géneros discursivos responden a enunciados más o menos estables dentro la lengua, cada discurso se diferencia de los demás por el estilo o sello de individualidad. Según Bajtín, todo enunciado, ya sea primario o secundario, “puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor) y, por lo tanto, puede poseer un estilo individual” (251). A excepción de los géneros literarios, la mayor parte de los géneros discursivos no tiene la intención de expresar un estilo individual, sino más bien se produce como un fenómeno inconsciente o complementario del enunciado (252). Por eso, es fundamental tener en cuenta que, en *La invención de Morel*, el narrador es consciente de la escritura de su diario porque, a partir de este conocimiento, configurará su estilo; en este caso, el sello de individualidad no se produce sólo como un epifenómeno del discurso.

Con el objetivo de diferenciar las oraciones (cuestión que no abordaré en esta investigación) de los enunciados, Bajtín resalta tres rasgos constitutivos de estos últimos: el cambio de sujetos discursivos, la conclusividad de los enunciados, y la actitud evaluadora del hablante y su relación con otros sujetos del discurso. El primero se relaciona con el cambio que ocurre entre enunciadores de un discurso a diferencia de otras unidades de la lengua, como la oración. Por ejemplo, en *La invención de Morel*, el editor del diario precisa una modificación tipográfica con la finalidad de que el lector no se confunda con los sujetos discursivos (Morel y el narrador) que intervienen en el diario: “Para mayor claridad hemos creído conveniente poner entre comillas lo que estaba escrito a máquina en esas páginas; lo que va sin comillas son anotaciones en los márgenes, a lápiz, y de la misma letra en que está escrito el resto del diario. (N. del E.)” (83). La conclusividad, por su lado, responde al cambio de enunciado que sucede porque el sujeto dijo todo lo que “en un momento dado y en condiciones determinadas quiso decir” (266), ya sea porque agotó el contenido del enunciado, dijo todo lo que tenía la intención de decir o porque se ciñe a una forma específica de conclusión (Bajtín 266). La conclusividad se puede comprobar en la capacidad del enunciado — ya sea una réplica en una conversación o un texto literario— de ser respondido, cuestión fundamental de los discursos. En cambio, para el análisis del diario, me interesa revisar con más cuidado el último rasgo constitutivo.

La tercera característica de los enunciados consiste en “la actitud del enunciado hacia el hablante mismo (el autor del enunciado) y hacia otros participantes de la comunicación discursiva” (Bajtín 273). Todo hablante juzga y escribe desde una postura evaluadora sobre el contenido temático de su discurso. Esta perspectiva, que será más o menos perceptible según el género, establece los detalles del estilo y composición a través de tres aspectos: la intencionalidad del sujeto discursivo, el momento expresivo y el destinatario. De acuerdo con el compromiso o intención del enunciador con respecto a su discurso, éste seleccionará los recursos lingüísticos (léxicos,

sintácticos), así como el género más apropiado. Por su lado, el *momento expresivo* responde a la actitud subjetiva y emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su enunciado. Este aspecto también determinará la elección de los recursos composicionales del discurso. Cabe recordar que “el estilo individual de un enunciado se define principalmente por su aspecto expresivo” (Bajtín 274). El último aspecto que pautará el estilo y composición de un discurso es el destinatario.

Bajtín insiste en la importancia de estudiar al discurso dentro de las esferas comunicativas. Esto es fundamental porque el estilo de un texto dependerá del destinatario del enunciado, de la imagen concebida del mismo por el hablante, de su relación con éste o del conocimiento de su receptor sobre el contenido semántico (285). Todas estas cuestiones son esenciales al estudiar un género discursivo porque cada enunciado “posee su propia concepción del destinatario, la cual lo determina como tal” (285). Asimismo, el teórico ruso menciona la necesidad de observar los discursos dentro de las esferas de comunicación porque no son entes aislados en la lengua. Todo enunciado responde a uno o varios discursos previos y, a su vez, todo enunciado se construye en busca de una respuesta, característica constitutiva de los enunciados. A lo largo del capítulo desarrollaré cómo se configuran estos tres aspectos —intención, *momento expresivo* y destinatario— en el diario del fugitivo en la novela de Bioy Casares.

Determinar el género discursivo del texto del narrador en *La invención de Morel* no es una tarea sencilla. En las primeras páginas el fugitivo establece que el propósito inicial de su texto es “dejar testimonio del adverso milagro” (16), aunque añade que no es el único texto que tiene previsto redactar: “Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*” (16). Si bien pareciese que su escrito se acercaría más a la crónica, en realidad el narrador se enfrenta al problema de autodefinir su texto, por lo cual sugiere varios géneros —de manera metafórica— a lo largo del relato, como el

testamentario: “Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento” (19). Daniel Mesa advierte estos desdoblamientos: “De nuevo su «consistencia» se pierde en la multiplicidad de las denominaciones: comienza siendo «testimonio» (14), pasa a «testamento» (17) o «informe» (17, 98), para finalmente definirse estrictamente no por su función, sino por su forma: «memorias» (40), «monólogo» (43) o, más frecuentemente, «diario» (18, 26, 72, 120)” (319). En esta investigación, me ceñiré al género discursivo del diario porque el narrador lo menciona con mayor frecuencia y, aunque puede haber algunas variaciones estilísticas, considero que las características de este género predominan en el texto.

Vale la pena insistir en las dificultades que implican establecer las fronteras genéricas entre diario y novela y en que, como señala Bajtín, cualquier género discursivo que se incluya dentro de un texto literario se reelabora y se debe estudiar a partir de la totalidad de la obra artística (250). La inserción del diario, como género discursivo privado, en el ámbito público y literario en el siglo XIX y su consolidación en el siglo XX ya ha sido estudiada por Hans Rudolf Picard (1981) y Luis Beltrán (2011). Pese a que estas cuestiones no constituyen parte de mi investigación principal, me interesa puntualizar tres rasgos del diario de *La invención de Morel* en cuanto a las expectativas del género: el uso de la primera persona, la percepción de narrar una realidad inmediata y el uso de las fechas. El diario del fugitivo cumple con las primeras dos características aunque se puede dudar del tercer aspecto por la ausencia de registro calendárico. El intruso no utiliza las fechas para estructurar su diario —rasgo inequívoco del género según Genette (1981)— y por lo tanto no se puede corroborar si el narrador escribe cada día o si redacta las acciones pasadas con mucho tiempo de diferencia. Además, la falta de fechas y otros recursos, como la elipsis, le dan libertad al narrador para seleccionar y añadir sólo los contenidos temáticos que le son convenientes. Estas primeras cuestiones influyen en la composición del texto.

También el estilo del diario se ve afectado por el grado de conciencia que el narrador tiene sobre sí mismo en tanto que enunciador y sobre su texto *per se*. En cuanto al primer punto, la voz narrativa se construye junto con su diario. Thomas Meehan destaca cómo el intruso “activamente engendra y desarrolla su propia personalidad mientras se dirige a sus lectores” (505). Para Mesa, esta construcción es múltiple porque, a pesar de la duplicidad que ya se había señalado entre voz que narra y protagonista de los hechos, también se da entre espectador —“o soy el público previsto desde el comienzo” (34)— y actor —pues tiene control sobre las imágenes: “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” (102)—. El narrador es consciente de la importancia de su diario como medio alterno para preservar a los “fantasmas” de la isla.

Asimismo, continúa Mesa, se produce un efecto de duplicidad entre la presentación que el narrador cree dar y la que verdaderamente proyecta. Esto confirma la existencia del autor implícito, el cual funge como intermediario entre el autor “real” (el fugitivo) y el narratario, y se encarga de prever el estilo paródico resultante. Por mencionar algunos ejemplos de este fenómeno, el fugitivo cree necesario señalar que pone “cara de dolor para obligarme a pensar” (72) o se autoelogia con frecuencia: “Por mi propósito de cumplir con el *ostinato rigore* de la divisa, la vigilancia alcanzó una amplitud que me honra; no tuve en cuenta la comodidad ni el decoro” (105). El narrador selecciona este contenido temático por la imagen “honorable” que quiere proyectar al destinatario, pero termina fracasando. A pesar de que todas las frases se escriben con seriedad, adquieren un carácter humorístico en la novela, lo que genera “una imagen ‘distorsionada’ del narrador (respecto de la que él cree proyectar)” (Mesa 309).

La autoconciencia del mismo texto también influye en el estilo del diario. A lo largo del discurso se pueden identificar abundantes alusiones a su proceso de escritura y, aunque el lector recibe un diario revisado por una figura editorial, el narrador refiere constantemente a la

construcción de su texto conforme avanzan las páginas: “Me pregunté si habían encontrado mi diario. Resolví mantenerme alerta” (75). También informa de las revisiones que él mismo hace sobre su diario y se corrige: “A continuación corrijo errores y aclaro todo aquello que no tuvo aclaración explícita: abreviaré así la distancia entre el ideal de exactitud que me guió desde el principio y la narración” (121) y “Ya no han de quedar puntos inexplicables, en mi diario” (124). Igualmente refiere varias veces a la acción de escribir: “Escribo esto y se me ocurre una idea que es una esperanza” (39) y “Los horrores del día quedan asentados en mi diario. Escribí mucho” (114); y no duda nunca en llamarse a sí mismo escritor: “[...] referirle, de todos modos, que yo soy un escritor” (77). De la misma manera que el Quijote y Sancho —recuerda Mara García— comentan en la segunda parte de la novela los pormenores de la primera, el narrador se refiere a su diario para revisarlo, corregirlo y elogiarlo: “Esto es un buen ejemplo para reforzar la autoconciencia que tiene la novela” (128). En consonancia con esta idea, Mesa advierte que la forma del diario es un elemento retórico que se corresponde con el paradigma del simulacro y la multiplicidad, pues el “el relato se auto-representa como texto, dice de sí mismo que *es texto* y, al decirlo, se crea a sí mismo. La escritura del diario es auto-generativa” (320).

Otro elemento retórico que hace alusión a la autoconciencia del diario, y que también apunta Mesa en su estudio, son los bucles que se forman. El bucle es un encadenamiento de ideas, etapas o pasos en un sistema jerárquico, cuya última idea, etapa o paso remite a la primera; por lo tanto, se genera un movimiento cíclico. En *La invención de Morel* se produce en dos ocasiones al menos: la primera es en las “reproducciones parciales o exactas de palabras, que no son casuales y siempre llaman la atención del fugitivo-narrador” (Mesa 320): “Con lentitud en mi conciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. [...] Al oír a Faustine y al barbudo yo corregía mi recuerdo de la conversación anterior (transcrita de memoria unas páginas más atrás)” (*La invención*

53). En este sentido no sólo es importante la repetición de la escena que presencia el narrador, sino también la corrección que él mismo hace del acontecimiento ya descrito en el diario.

El segundo aspecto en el que se puede observar la presencia del bucle aparece cuando el narrador contempla la posibilidad de destrozar los motores de la máquina de Morel para así acabar con la eternidad creada por el científico: “Puedo contener, pues, mi impulso de romperlos a golpes. Sólo conseguiré cansarme y malgastar el aire. Para contenerme, escribo” (115). Sin embargo, descubre que, “[s]i a Morel se le hubiera ocurrido grabar los motores” (115) y la máquina fuera en sí misma un simulacro, las imágenes resultarían indestructibles. Se produce, advierte Mesa, un bucle infinito, que nos demuestra que éste “es el mayor artificio de la ficción que se auto-protege, apoyándose en la estructura de la aporía, del razonamiento indemostrable” (298). Como si se tratara de proposiciones autorreferenciales de Gödel, la novela, y como consecuente el diario, se observa a partir de sí misma y demuestra sus repeticiones cíclicas, sus incompletitudes, y su falta de perfección (por la edición constante) e informidad.

Por eso, continúa Mesa, la autoconciencia del diario sobre su proceso de escritura sirve como recordatorio de que la existencia completa y total del texto resulta una ficción (321). El diario se plantea como una obra en construcción, que se corrige y se edita, pues “es imposible ver el diario como texto desde el interior del diario mismo” (Mesa 321). Al igual que una pintura impresionista que se observa con cercanía, el discurso del narrador parece un conjunto de “pinceladas”, de fragmentos incomprensibles que se entienden a partir de la distancia y del trabajo de la “multiplicidad informe” (Mesa 321). Resulta esencial aludir al jardín que construye el fugitivo porque, desde dentro, también se aprecia como un objeto amorfo: “Desde el trabajo no podía preverse la obra concluida; sería un desordenado conjunto de flores o una mujer, indistintamente” (43). Esta analogía del jardín con el diario recuerda —advierte Mesa— que “desde el interior no puede verse su sentido. El texto es múltiple, otro «desordenado conjunto»” (322). Éstas son algunas

de las implicaciones en el estilo del diario generadas por la conciencia del narrador como escritor y del texto *per se*.

3.1.1 Los *paraqués* del diario

Como apunta Bajtín en su trabajo, el propósito, o intencionalidad, del discurso es uno de los aspectos que definen su estilo, composición, así como los recursos gramaticales y retóricos utilizados. Las intenciones del narrador al escribir el diario van oscilando a lo largo del texto: busca exponer su sufrimiento como fugitivo²⁶, procura registrar los fenómenos extraños de la isla, pretende realizar un informe objetivo; sin embargo, prevalece el propósito principal de justificarse ante el lector y suscitar compasión: desde su llegada a la isla hasta su grabación con Faustine. Como ya lo había mencionado, durante la primera parte del diario el fugitivo alude constantemente a su débil estado mental y físico, así como a las actividades extenuantes que realiza en la isla. Este contenido temático, que el narrador decide incluir en su diario, le ayuda a justificar la idea de que él es la víctima en la isla y de que todo está organizado para capturarlo, pero el descubrimiento del invento lo hace cambiar de opinión: “Ahora parece que la verdadera situación no es la descrita en las páginas anteriores; que la situación que vivo no es la que yo creo vivir” (74). Para Mesa, esta frase es esencial porque señala la duplicidad del relato entero: “toda la segunda parte se anuncia (pero sólo lo conseguirá parcialmente) como explicación «correcta» de los sucesos anteriores” (310). Hacia la segunda sección el diario expondrá intenciones distintas, aunque prevalecerá el deseo de incitar a la compasión.

Los objetivos del narrador, entonces, se centran en justificar su deseo de estar con Faustine y, por tanto, su decisión de grabarse a costa de su vida. El fugitivo escribe frecuentemente sobre su

²⁶ Como bien advierte Mesa Gancedo, el narrador nunca insinúa ni explica razones que justifiquen su persecución (308).

obsesión con su amada: “Es ya molesto cómo quiero a esta mujer (y ridículo: no hemos hablado ni una vez)” (76)²⁷. La muerte se le presenta al fugitivo, a través de la inserción de su imagen en la máquina, como la única alternativa de permanecer con su amada: “La verdadera ventaja de mi solución es que hace de la muerte el requisito y la garantía de la eterna contemplación de Faustine” (126). Al final se reafirma que la intención detrás de las justificaciones del narrador era propiciar compasión, pues el narrador solicita una última petición al lector: la de unir su consciencia con la de Faustine: “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” (130). Así quizás las dos intenciones primeras del narrador al escribir el diario —explicar sus acciones y conseguir la compasión de su lector— en realidad son subterfugios que ocultan el verdadero *paraqué*: la petición de que “un hombre” invente un artefacto que pueda juntar ambas presencias. Más adelante desarrollaré las implicaciones de estos propósitos sobre el receptor del texto.

Además del objetivo de incitar la compasión, Mesa también distingue la finalidad de la escritura de “fijar el instante” y, en último término, “desviar a la muerte” (319). Como analizaré con detenimiento hacia el tercer apartado, tanto el diario como la máquina de Morel cumplen con los propósitos de alcanzar la inmortalidad: a través del texto y de la imagen respectivamente. García también reconoce esta última intención, pues señala que el intruso “comienza su creación como un acto de justificación, pero a medida que avanza su producción, el acto de escribir pasa de ser sólo una apología a convertirse en una obra de arte” (“Lo fantástico” 125). La autoconciencia del diario,

²⁷ Con ayuda del programa Voyant Tools, es posible comprobar que esta obsesión también se manifiesta cuantitativamente en el discurso del narrador. En *La invención de Morel*, después de las palabras “a”, “no”, “me”, “mi”, “Faustine” es la que más se repite con 131 ocurrencias en una novela de 130 páginas en la edición de Alianza (Sinclair Voyant Tools).

sobre la que reflexioné en las páginas anteriores, reaviva y refuerza la intención milenaria de la escritura como herramienta para fijar y dejar constancia.

3.2 Intertextualidades

La invención de Morel está construida por múltiples niveles textuales. El primero de ellos, y más evidente, es el diario del narrador, sobre el cual ya he reflexionado en el primer apartado de este capítulo. Además del diario, Daniel Mesa distingue el nivel de la acción, que corresponde con los diálogos de los personajes y los sucesos de la isla; sin embargo, para los fines de mi investigación no estableceré esa diferencia porque todos los sucesos están mediados por el diario —no tenemos ninguna otra intervención en la novela— y, al final, estos niveles “están implicados en la ‘simulación ficcional’ que constituye el mayor logro de la novela” (Mesa 313). Me enfocaré, por ahora, en tres paratextos —término acuñado por Genette (2001)— del relato: la dedicatoria, el prólogo y las notas del editor. Usualmente estos elementos que, como su significado lo dice, están “alrededor del texto” añaden información sobre el mismo; no obstante, en la novela parecen guiar al receptor hacia senderos ambiguos.

En primer lugar, tanto la dedicatoria como el prólogo tienen que ver con Jorge Luis Borges. La novela, como se anuncia en las páginas iniciales, está dedicada a él, quien también se encargó de la escritura del prefacio. El prólogo de Jorge Luis Borges ha precedido a la novela desde su aparición inicial e, incluso, en la actualidad se considera prácticamente inseparable del texto²⁸. Por ejemplo, la última edición de *La invención de Morel* publicada por Emecé cuenta con un prefacio escrito por Mariana Enríquez y, tras el prólogo de la escritora argentina, se encuentra el de Borges. No me interesa abundar en el contenido del proemio borgesiano ni en su influencia sobre la novela

²⁸ No obstante, algunas ediciones “de kiosco” lo han suprimido.

porque, en mayor o menor medida, ha sido objeto de numerosos estudios²⁹. Más bien, me interesa advertir una cualidad esencial del texto: la erudición patente.

El prefacio de Borges, que apenas cuenta con un par de páginas, se encuentra lleno de referencias intertextuales, por mencionar algunas: Stevenson, Ortega y Gasset, Proust, *El asno de oro*, *Las mil y una noches*, el *Quijote*, Chesterton, De Quincey, Kafka, y la lista continúa. Estas citas se anexan con el objetivo de defender dos cuestiones: el género del texto, el cual oscila entre “novela psicológica” y “novela de aventuras” con una reflexión sobre la “literatura de imaginación razonada” —que posteriormente se conocerá como “literatura fantástica” (Mesa 314), aunque también podría aludir a la “ciencia ficción”³⁰—, y el argumento —que se sugiere de forma enigmática— de la novela de Bioy. La erudición, característica de los cuentos de Borges, se manifiesta también en el prólogo mediante la multiplicidad de obras y autores citados. El prólogo falla en su intento por arrojar luz sobre la novela y, en general, se muestra como un brevísimo tratado sobre literatura confuso y desorientador para un lector no erudito. Salvo algunas citas claves —como la del poema de Rossetti “I have been here before, but when or how I cannot tell” (10) que anuncia la temática del doble— las referencias pueden parecer poco esclarecedoras.

En segundo lugar, las notas del editor también son significativas en la novela. Como había mencionado, el diario del fugitivo está comentado por un editor, cuya identidad desconocemos. Normalmente, el encargado de la edición coincide con el autor del prólogo, pero no hay nada en el texto que permita comprobar la identidad del editor. El recurso de la elipsis, información que se

²⁹ Se pueden consultar las investigaciones de Emilio Bejil y María L. Getz (1980), Daniel Bautista (2009), Mariano García (2017), João Albuquerque (2018), Stephen Gingerich (2018).

³⁰ Sin embargo, ésta es una interpretación moderna; no podría afirmar que Borges considerara que la ciencia ficción era afín a la “literatura de imaginación razonada”. La hipótesis de que la “literatura de imaginación razonada” se refiere a la literatura fantástica, sustentada por Mesa Gancedo, se puede corroborar con el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* de Bioy Casares: “Por su argumento, su concepción general y sus detalles —muy pensados, muy estimulantes del pensamiento y de la imaginación—” (10-11) y “Borges ha creado un nuevo género literario [...] son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz” (12-13).

omite en el plano discursivo, se utiliza como herramienta de ocultación-disimulo a lo largo de la novela (Mesa 320): se desconoce la personalidad del editor, la manera en la que obtuvo el diario, así como su relación con el fugitivo. En las primeras novelas diario del siglo XX se empleaba el tópico de la “justificación mediante una nota editorial de la publicación del diario o de la colección de cartas [...] Las excusas alegadas suelen ser similares: el descubrimiento ocasional, su propósito didáctico, etc.” (Beltrán 11). No obstante, este motivo se omite en *La invención de Morel*, así como la información perteneciente al editor, sin embargo, se pueden distinguir rasgos de su personalidad, como su presunción de sabiduría, a través de su discurso.

El editor, al igual que el autor del prólogo, manifiesta una erudición excesiva. Constantemente corrige y contradice al narrador; por ejemplo, si el fugitivo comenta algo sobre la geografía de la isla —“Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice” (18)—, el editor señala el error y lo precisa: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice —o *de las lagunas*— son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (*N. del E.*)” (18). La figura editorial exhibe y denuncia al autor y se presenta como más ilustrado que él (Mesa 315). Además de la corrección excesiva, el editor recurre a la intertextualidad para demostrar su conocimiento.

Las citas que refiere el editor se pueden clasificar en dos grupos: reales y apócrifas (Mesa 314). Dentro de la primera categoría se incluyen las alusiones que sí tienen un referente externo, como la mención de *De natura deorum* de Cicerón para exhibir cómo el autor yerra en la transcripción de la cita: “Se equivoca. Omite la palabra más importante: *geminato* (de *geminatus*, geminado, duplicado, repetido, reiterado)” (66). Dentro del segundo grupo se encuentran las referencias a textos ficticios, como la alusión a un texto “desconocido” de Morel. El editor no solamente comenta el diario del narrador, sino que también hace anotaciones sobre el informe del científico y utiliza una referencia apócrifa para exaltar su erudición: “La omisión del telégrafo me

parece deliberada. Morel es autor del opúsculo *Que nous envoie Dieu?* (palabras del primer mensaje de Morse)” (87). De la misma manera que el fugitivo al encontrar el informe, el editor busca “mejorar” y “corregir” al científico (Mesa 315). La figura editorial parece ser más ilustrada que el narrador y Morel, pero su intención permanece oculta. No considero que se pudiera hablar de un editor desinteresado, pero su propósito final, así como su identidad o su encuentro con el diario, son algunos de los espacios de indeterminación de la novela.

3.2.1 ¿Editor o lector? Apuntes sobre la identidad del destinatario del diario

Todo texto, como señala Bajtín, se construye hacia un receptor; éste influye en el estilo y composición del discurso. En el capítulo anterior he utilizado el término *narratario* para designar al destinatario por ser consistente con la teoría narratológica que expuse. Sin embargo, me interesa profundizar en esta noción. En sentido estricto, de acuerdo con las propuestas de Genette (1972), el narratario consiste en la contraparte del narrador —de la misma manera que el binomio destinatario/ destinador— porque es a quien se dirige el texto. A diferencia del lector real, que existe en el mundo cognoscible, el narratario es una construcción abstracta generada por el mismo texto, a la cual se le han dedicado no pocas páginas en la teoría de la literatura.

El narratario es el lector ideal previsto por el discurso. A pesar de las variaciones terminológicas, Pimentel resalta dos características comunes de esta figura: es un lector que se distingue del real, y se trata “o bien de una *construcción* de tipo analítico a partir del texto mismo, o bien de una abstracción de las *condiciones de lectura* observadas y observables en un gran número de lectores empíricos” (174). El autor se basa en este lector, o destinatario, para escribir su texto “desde la cantidad de información descriptiva y narrativa que ha de ofrecerle (o negarle), hasta las referencias a códigos culturales que el autor supone ‘compartidos’, o bien un saber tan recóndito que aludir a él es ya una invitación (si no es que una orden perentoria) a salir del texto

en cuestión para completarlo con otros textos” (174). Las estructuras narrativas permiten también observar e inferir al narratario.

Sin menospreciar las minucias teóricas sobre el narratario ni anular su definición como concepto abstracto, utilizaré el término *lector* para referirme al destinatario de *La invención de Morel* a partir de ahora. He tomado esta decisión porque considero que el término *lector* es una noción más amplia que no piensa principalmente en el destinatario como construcción abstracta, sino en un ser más cercano al lector real —sin llegar a confundirse con él—, pues se le puede engañar o exigir peticiones, como lo hace el fugitivo al final. Además, el uso de la *interpelación* al lector, muy presente en la novela, me parece significativo y esencial para comprender la intención del diario.

La conciencia de escritura del diario influye en el papel del destinatario. El narrador piensa y alude con frecuencia a la figura de su “lector” o “de un tercero”: “El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos más o menos asombrosos; el último es la aparición de los actuales habitantes de la colina” (27) o “Parezco jugando: he perdido a Faustine y atiendo a la presentación de estos problemas para un hipotético observador, para un tercero” (56). Como he mencionado en el capítulo anterior, este lector se pudo haber sentido engañado en la primera parte de la novela por la lectura sugerida de un relato policial que no se concretó. El receptor había seguido, atento y compasivo, la narración de quien —según parecía— era la víctima, pero descubre que no es verdad y que, en realidad, el fugitivo también está detrás del artificio de la novela y de la máquina.

El narrador le pide a su destinatario que invente una máquina para unir las presencias disgregadas de Faustine y del fugitivo, pero esa máquina ya está creada y no es otra cosa que la novela *per se*. En la primera lectura “desprevenida”, el lector es víctima del artificio trazado por el fugitivo porque es el único momento en el que realmente pensaba que ambas presencias coexistían

en el mismo mundo ficticio. Como lo había previsto el narrador hacia el final: “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” (130). El “espectador no prevenido” es el lector que se dejó engañar por la máquina textual, que desconocía el artificio de la novela; sin embargo, sólo podrá ser partícipe de ese engaño en la primera lectura pues ya habrá conocido las artimañas de la novela. Mesa señala entonces que el diario del narrador no era “altruista y desinteresado, sino que el texto trata de encontrar a alguien que pudiera continuar su obra” (323).

Se desconoce el destinatario de la petición enviada por el fugitivo: no se puede determinar si ese “tercero” es el editor que organiza la novela o alguien más. El lector, partícipe del artificio, acaba ficcionalizado y se presenta como doble del narrador porque el fugitivo fue, inicialmente, un “primer lector” de la máquina al haber creído que su presencia se encontraba con la de Faustine. Así lo señala Mesa: “el primer lector es el fugitivo mismo y con esa lectura (solidaria de la redacción) espera poder ‘predecir el futuro’ (40); pero hay apelaciones directas a un lector externo, al que aparentemente pretende informar [...] pero a quien paulatinamente va convirtiendo en su colaborador” (323). No se añade más información sobre este “colaborador” esperado, pero se puede deducir que es “un hombre” (130) —por la petición— y que es, quizás, un destinatario erudito por la copiosa cantidad de datos que describe y por la imagen impecable que intenta proyectar ante él.

Daniel Mesa sugiere que ese lector ideal previsto por el narrador podría ser un Borges ficcional porque es a quien se le dedica la novela. Además, como autor del prólogo, demuestra una erudición exacerbada, que coincide con la sabiduría del editor. Si se sigue esta interpretación, se podría conjeturar que la máquina que produjo “este hombre” (Borges ficcional) para unir las presencias disgregadas es la edición del diario que un lector no prevenido puede encontrar y, con su lectura, cumplir el propósito de la máquina. Sin embargo, aunque es una interpretación posible, la ambigüedad sobre la identidad del lector se mantiene; no hay nada que nos permita aseverar una

u otra alternativa. Éstas son algunas de las múltiples cavilaciones que se pueden desprender a partir del estudio del destinatario del diario, de las interpelaciones e intenciones del narrador; sobre la relación de la máquina de Morel con la literatura —apenas sugerida en esta sección— escribiré en el tercer apartado de este capítulo.

3.2.2. Afinidades entre los textos de Morel y del narrador

Dentro de la novela, la relación intertextual más importante es la que existe entre el diario del narrador y el texto de Morel. Como ya he advertido en el capítulo anterior, Morel también se configura como un sujeto discursivo. A diferencia de los demás habitantes de la isla, quienes sólo son mediados a través de los diálogos transcritos por el narrador, se puede conocer a Morel a partir de su conferencia redactada a máquina en hojas amarillas (83). El texto se encuentra adjunto al diario del fugitivo, y el editor, con la finalidad de establecer los límites entre ambos discursos, realiza modificaciones tipográficas. A pesar de las distinciones visuales, Margaret Snook afirma que ambos textos son interdependientes y ninguno puede existir sin la presencia del otro (114).

Las hojas amarillas contienen el discurso que Morel pronuncia ante sus amigos para explicar su invento. Aunque Morel redacta un texto más extenso —lo cual sabemos por el diario del fugitivo—, no lee su escrito completo porque sólo le interesa justificarse ante sus amigos y explicarles que son grabados por su máquina. Aquellos fragmentos que Morel elide en su presentación oral corresponden con la información más técnica del funcionamiento de los motores y de la máquina, por lo cual el fugitivo puede comprenderla en su totalidad. A partir del texto de Morel, el narrador entiende el invento, sus intenciones y establece un diálogo con el científico.

El narrador empatiza con Morel porque confiesa que ha sentido el mismo impulso metafísico: “Tuve ilusiones de alcanzar algo yo mismo. Tal vez, de inventar un sistema para recomponer las presencias de los muertos” (99). Ambos comparten intereses de crear algo para

obtener la inmortalidad: “Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar (creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte ha evolucionado [...] Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia” (22). Los dos manifiestan los mismos “rasgos de carácter: la *hybris* del creador, la locura. El narrador-protagonista considera que el invento de Morel no hace sino demostrar la veracidad de «su viejo axioma»” (308). Empero el narrador reconoce que el científico no pudo lograr su ambición: “Las imágenes no viven. Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan” (109). Con este diálogo —como ya lo había anotado—, se comienza a formar un doble entre Morel y el fugitivo porque pareciese que éste último pretende continuar el proyecto y ambición del científico; este desdoblamiento no solamente se observa en su actitud, sino también se expresa en su discurso.

A partir del contacto con el texto de Morel, el diario del narrador empieza a semejarse más al escrito del científico. A pesar de la complejidad que implica determinar un género discursivo, se había establecido que el narrador escribe un diario, por ser la denominación más frecuente; sin embargo, también designa a su texto como “informe” en varias ocasiones. La palabra “informe” es polisémica: por un lado, como sustantivo, designa a un género discursivo oral o escrito que se encarga exponer con exactitud las circunstancias de un objeto o evento; por otro, como adjetivo, designa a algo que no tiene forma. Mesa señala que, por eso, el diario también puede considerarse como informe porque, además de la descripción fiel que intenta hacer el fugitivo, el diario no es otra cosa que un texto en construcción, que nunca puede verse como unidad desde dentro, sino que se forma a partir de un conjunto de fragmentos informes (321-322).

Además de la denominación que el narrador utiliza, el diario también desarrolla características de un género discursivo científico. Aunque el fugitivo ya se había impuesto la idea

de redactar con objetividad: “Pondré este informe bajo la divisa de Leonardo —*Ostinato rigore*— e intentaré seguirla” (19); la lectura que hace del texto de Morel acrecienta esta obsesión. Por ejemplo, el narrador estudia con profundidad las mareas para entender su influencia en las máquinas: “Mensualmente, de acuerdo con Belidor, hay dos mareas de amplitud máxima, en los días de luna llena y nueva, y dos mareas de amplitud mínima, en los días de cuartos lunares” (121). También añade a su diario una serie de datos precisos, como si fuese un texto científico; explica las apariciones y desapariciones de las imágenes, las duplicidades de la luna o sol, los cambios en la vegetación: “Esto no es completamente exacto en la isla: creo que el adelanto o el atraso ha de ser de un cuarto de hora a veinte minutos diarios; doy estas observaciones modestas, sin aparatos de medición” (122). Resulta irónico que mencione que carece de instrumentos para medir, pero termine dando un dato muy puntual.

Al final el narrador busca haber sido exhaustivo en sus explicaciones para no dejar un proyecto inconcluso como el de Morel: “Ya no han de quedar puntos inexplicables en mi diario” (124). Sin embargo, el editor lo contradice y también discute sobre las cuestiones científicas ausentes en el texto: “Queda el más increíble: la coincidencia, en un mismo espacio, de un objeto y su imagen total. Este hecho sugiere la posibilidad de que el mundo está constituido, exclusivamente, por sensaciones” (124). De la misma manera que el narrador buscaba corregir a Morel, el editor se pone en el lugar del fugitivo y se configura como su doble porque comenta y discute los resultados finales del proyecto (el diario). Si el narrador se presenta como un *Doppelgänger* del científico, y el editor como un doble del fugitivo, quizás el lector sea un desdoblamiento del editor porque reflexiona sobre los resultados de la máquina textual construida y expuesta bajo el nombre de *La invención de Morel*.

3.2.3. Más allá del diario: otras referencias textuales

Aún queda por hablar sobre las relaciones entre el diario y otros textos y expresiones artísticas. Sobre este asunto, sólo quiero hacer unas breves y puntuales observaciones porque, si bien se aleja de mi tema de investigación, me parece importante señalar la cantidad de citas utilizadas en la novela que apoyan el fenómeno de la multiplicidad. La intertextualidad del relato se puede dividir en dos grupos: las alusiones a textos externos, como a Malthus o a Cicerón, y las referencias a obras escritas por el fugitivo, que en este caso sólo se encuentran la *Defensa de los sobrevivientes* y el *Elogio de Malthus*, los cuales resaltan dos obsesiones del fugitivo: la autojustificación y el maltusianismo (Mesa 317). En ambos casos —explica Mesa— las citas pueden ser reales o apócrifas, este último adjetivo puede entenderse como “textos falsos” si se refiere a otros textos y “textos propios «no presentes»” si se alude a las obras del fugitivo (316).

En relación con la primera categoría —alusiones a textos externos— se citan varios ejemplos en el diario. Se refiere a *De natura deorum* de Cicerón; a Leonardo con su divisa *Ostinato rigore*, sobre la cual el editor advierte una inconsistencia³¹; también se citan fragmentos del himno venezolano, un artículo sobre la muerte de un capitán japonés y el *Tratado* de Belidor, a través del cual el fugitivo puede entender el movimiento de las mareas. Se alude a dos canciones, “Valencia” y “Té para dos”, que escucha el fugitivo constantemente en el fonógrafo y que sirven como premonición de la presencia de los habitantes (Mesa 318) y también Stoever, uno de los personajes, cita dos versos de Verlaine. En general, apunta Mesa, “[s]on citas, casi siempre, desviadas de su contexto original, irónicas, que apuntan a la «despistada» erudición del narrador, en su condición de literato” (316). Meehan también coincide con Mesa al señalar que “las pocas huellas de cosas

³¹ Esta cita se produce dos veces: al inicio del diario y hacia el final, cuando el narrador está corrigiendo el texto. En la segunda cita, el editor señala que la consigna no se encuentra en el encabezamiento del manuscrito, sin embargo, resulta extraño que no indicara lo mismo cuando se citó a Leonardo por primera vez.

reconocibles en la novela [...] aparentan ser menos reales por estar tan remotas que los más convincentes elementos ficticios de la novela” (505).

Las referencias a Malthus, por otro lado, consisten en uno de los ejes centrales del diario. Para Mesa, el malthusianismo resulta un “nodo semántico” porque “el interés en controlar la proliferación, en impedir que la multiplicidad se desborde, articula casi todos sus temas” (293). Desde el inicio el fugitivo expresa su interés por redactar dos trabajos: “Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*” (16). El narrador es un fiel seguidor de Malthus y de sus ideas: “[La conservación indefinida de las almas] estará completamente asegurada el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la tierra les conviene predicar y practicar el malthusianismo” (99). Aunque parece que no pudo escribir su *Elogio*, en realidad el editor consigna que sí lo tiene, pero lo suprime por falta de espacio: “[e]l autor se demora en una apología, elocuente y con argumentos poco nuevos, de Tomás Roberto Malthus y de *Ensayo sobre el principio de la población*. Por razones de espacio la hemos suprimido” (104). Mesa advierte lo irónico que resulta la nota del editor pues el texto se convierte en “víctima de la propia teoría que alberga” (294).

La importancia de la doctrina de Malthus y la preocupación por el exceso y la proliferación permean varios temas de la novela: desde los habitantes, los diversos espacios y las acciones repetidas³². Por ejemplo, en el jardín que planta el narrador: “Las flores son muy chicas. Tendré que plantar miles y miles, si no quiero un jardincito ínfimo (sería más lindo, y más fácil de hacer; pero existe el peligro de que la mujer no lo vea).” (41) Para Mesa, el ejemplo del jardín “da algunas claves sobre la cuestión en la novela: lo mucho es necesario cuando el tamaño de la unidad es reducido. La multiplicación de lo idéntico puede suplir esa carencia, cuando lo que interesa es que

³² Para un estudio sobre el paradigma de la proliferación en *La invención de Morel*, revítese el capítulo “Fantasmas artificiales” de Daniel Mesa, constantemente citado en esta investigación.

el objeto sea percibido.” (295). Todas estas cuestiones ya han sido abordadas en el capítulo anterior porque la multiplicidad se relaciona estrechamente con el doble, sin embargo, me interesaba puntualizarlos desde la perspectiva de Malthus.

Como se pudo observar en este apartado, el entramado textual se encuentra colmado de relaciones de dobles. La multiplicidad se manifiesta en los paratextos de la novela mediante la abundancia de citas en un espacio discursivo tan breve. Asimismo, el desconocimiento de las identidades del editor y lector reafirman el fenómeno de ocultación-simulación presente a lo largo del relato y despiertan una serie de reflexiones sobre su relación como dobles receptores del diario y la novela respectivamente. También, además del *Doppelgänger* entre Morel y el fugitivo, se pudo comprobar que sus textos manifiestan una duplicidad discursiva y que, dentro de la novela, son interdependientes y complementarios. Por último, las distintas referencias, reales o ficticias, y la alusión a la doctrina de Malthus anuncian el paradigma de la multiplicidad, los límites problemáticos entre realidad y ficción, y la necesidad —al parecer imposible— de perseguir la unidad y la esencialidad en los distintos niveles textuales de la novela.

3.3. La máquina y el diario como dobles

En cuanto al desdoblamiento entre Morel y el narrador, he reflexionado sobre las similitudes de sus acciones, así como de sus discursos. Ambos sienten los mismos impulsos —que Meehan distingue como temáticas del relato (505)—: metafísico y creador. El narrador manifiesta tener las mismas ambiciones de trascendencia que el científico francés y, en cuanto al segundo aspecto, éste también se presenta como doble porque, por un lado, el fugitivo no permanece como espectador de las imágenes creadas por la máquina de Morel, sino que se convierte en agente al insertarse dentro de la grabación; y, por otro lado, crea un dispositivo que igualmente registra una realidad: su diario. Sobre esta última idea —el doble entre la máquina y el diario del fugitivo— versa este apartado.

Los medios de registro de la máquina y el informe del narrador son distintos. Ambos consignan las acciones de la isla y de sus habitantes: “¿...si yo le dijera que están registrados todos sus actos y palabras? [...] Me pregunté si habrían descubierto mi diario” (75). En cambio, el diario no puede guardar ni reproducir imágenes, ni voces, ni sensaciones, elementos imprescindibles en el funcionamiento de la máquina, y por los cuales Morel considera “su maquinaria fotográfica como ‘un sistema de reproducción de vida’, aunque sea mecánico y artificial” (Meehan 503). Las copias reproducidas por el invento de Morel se parecen tanto al original que confunden al fugitivo: “Yo también creí que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma. Morel había imaginado todo; había presenciado y había concluido el desarrollo de su obra; yo la enfrenté concluida, funcionando” (102). Sin embargo, terminan como sólo un *simulacro* del mundo real, concepto propuesto por Baudrillard en 1978.

El sociólogo francés estudia la relación entre las imágenes y la realidad y enuncia cuatro posibilidades o fases sucesivas de imágenes: 1) si una imagen es fiel reflejo de una realidad profunda, se puede hablar de una *buena apariencia* y su representación se vincula con el orden del sacramento; 2) si, por otro lado, enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, se refiere a una *mala apariencia* y se relaciona con el mundo de lo maléfico; 3) si oculta la ausencia de una realidad profunda, entonces la imagen se construye como una *apariencia* y tiene que ver con el orden del sortilegio; 4) si, en cambio, no se puede vincular con ninguna realidad, se presenta como un puro *simulacro* y pertenece al orden de la simulación (Baudrillard 13-14). Por tanto, las imágenes de la novela, que han perdido ya su corporalidad, se pueden catalogar como simulacros.

En un principio, la máquina y el diario del fugitivo parecen ser análogos porque tienen los mismos propósitos: ser un retrato fiel de la realidad, es decir, que en términos de Baudrillard se

puedan clasificar como *buenas apariencias*; sin embargo, ambos fallan en sus objetivos³³. La máquina, aunque pareciese que conserva y reproduce la realidad intacta, pierde a su referente y la imagen permanece sin soporte (Mesa 292). La grabación dentro de la máquina implica la pérdida de la corporalidad, del referente físico y la permanencia como simulacro: “Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine, para estar con ella en una visión que nadie recogerá” (130). Además, las imágenes abandonan su relación con la realidad porque, aunque ocupan un espacio físico, no piensan, ni sienten, ni ven: “Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel; las sensaciones son ambiguas, dolorosas; procuro evitarlas” (128). La máquina no reproduce *buenas apariencias*, sino una serie de simulacros que no corresponden con la realidad.

Por otro lado, el diario también resulta un simulacro. En primer lugar, los actos y palabras consignados pierden su relación con el mundo en tanto que son mediados por el narrador y éste los presenta a partir de reelaboraciones de su memoria: “He querido transcribir esta conversación fielmente. Si ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria. Fue natural” (80). En segundo lugar, Mesa señala que se le puede considerar un simulacro porque en el mismo objeto “coinciden un texto (el diario del fugitivo) y su imagen total (la novela *La invención de Morel*), cuya solución sería que el texto está constituido, exclusivamente, por su lectura [...] El texto es análogo [a la novela] en tanto que no difiere de su lectura” (298). En tercer lugar, el diario igualmente se configura como un simulacro de diálogos “inventados” y escenas ficticias entre Faustine y el narrador porque esos momentos nunca existieron, lo cual coincide —resalta Mesa— con “toda

³³ Mesa añade que *La invención de Morel* como novela también puede ser considerada un simulacro porque, si se atiende al prólogo borgesiano en el que se menciona que el texto representa un ejemplo de las “novelas de aventuras”, entonces el relato no tiene intenciones de reflejar la realidad y, pese a su condición de “imagen”, debe ser leída y comprendida como simulacro. Además, la multiplicidad y la coexistencia de mundos simultáneos (el de las imágenes y el del narrador) imposibilita la concepción de la novela como una unidad y, por lo tanto, la vincula al mundo de la simulación (291-292).

ficción” (312). El diario intenta ser, bajo la divisa *Ostinato rigore*, “un reflejo de una realidad, pero al hacerlo se da como relato” (Mesa 322).

Alcanzar la inmortalidad es un objetivo que ambos inventos comparten. La fascinación del narrador por la máquina, comenta Meehan, se produce porque ofrece la posibilidad de evitar la muerte, búsqueda que —como he mencionado— anhelaba el fugitivo desde su llegada a la isla (504). Pese a que la inmortalidad ofrecida por la máquina implica la muerte de quienes son grabados, el narrador confía en que “las copias sobreviven, incorruptibles” (116) y que insertarse en la semana de Morel le permitirá estar “a salvo de una interminable muerte sin Faustine” (126). A pesar de su convicción, el narrador piensa que la inmortalidad alcanzada por Morel no es completa, pues la proyección de las imágenes puede detenerse por el movimiento de las mareas: “Morel ha de haber ideado esta protección con doble muro para que ningún hombre llegue a las máquinas que mantienen su inmortalidad. Pero estudió las mareas deficientemente [...] y creyó que la usina podría funcionar sin interrupciones” (113); y postula a su diario como una verdadera alternativa para conservar las imágenes: “Al contrario: mi propósito es salvarlas con este informe” (102).

La escritura también se sugiere como un medio para desviar la muerte. El diario es la manera que el fugitivo encuentra de llevar a cabo su proyecto sobre la inmortalidad pues señala que “un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados” (101). La imaginación creadora del narrador resulta “ser el único [y más confiable] medio de perpetuarse” (Meehan 504). Por eso, en la petición final, el fugitivo recalca que las presencias se deben intentar unir “basándose en este informe” (130) y no alude a la máquina de Morel. Es evidente que el invento y el diario tienen las mismas intenciones de preservación y, por lo tanto, son autómatas porque éstos se formulan como máquinas para dar vida en la muerte (Beaune en Mesa 319).

Tanto la máquina como el diario y la novela *La invención de Morel* reflexionan sobre el proceso de representación. Además de la acepción usual, el vocablo *representación* también puede aludir a la acción de presentar repetidamente o “repetición de una presencia original ausente” (Cavallari 97). Esta definición le sirve a Cavallari para explicar que en la novela se genera una cadena de representaciones y lecturas que reproducen las mismas representaciones: la máquina muestra la grabación de la semana de Morel y sus amigos; el diario del fugitivo reproduce la semana de Morel al consignarla en la escritura; la novela, a su vez, representa el diario del fugitivo (104). Esta formación parecida a una matrioska, en la que una representación contiene a la otra, remite a un proceso de interpretación (Cavallari 104) y a la idea de que la máquina, el diario y la novela sólo existen a partir de la lectura (Mesa 297).

El acto de leer e interpretar implica la posibilidad de reescribir (Cavallari 104)³⁴. Pese a lo que piensan sus inventores, ni la máquina ni el diario se pueden considerar como proyectos completos e inmodificables. Los huecos en el funcionamiento del invento de Morel le permiten al fugitivo alterar los motores e insertarse. Con esa nueva grabación el intruso añade un conjunto de diálogos y acciones para aparentar estar en el mismo mundo que Faustine y así reescribe su estancia con ella. Al mismo tiempo, el narrador cree que no quedan puntos inexplicables en su diario, que lo ha dicho todo, pero el editor aprovecha esos vacíos para falsearlo, “subrayando la condición de simulacro que tiene todo el texto” (Mesa 312) y modifica lo que considera pertinente. Asimismo, el editor de la novela puede imaginar su proyecto como terminado, pero la lectura de la novela por un tercero implica la interpretación, la oportunidad de reescritura y la posibilidad de insertar un poco de él mismo. Por eso —concluye Cavallari— Bioy Casares, como autor implícito, se reinventa cada vez que un lector se acerca a su texto (104).

³⁴ Maribel Tamargo (1976) también había reflexionado sobre el valor de la lectura e interpretación para la novela.

Además de las lecturas múltiples, *La invención de Morel* despliega relaciones o cadenas de dobles en los sujetos. Como agentes, primero destaca el científico que crea su máquina y discurso; a su vez, el narrador configura un doble de Morel, y su diario configura un doble de la invención moreliana, pero también del informe del científico; el editor se muestra como un desdoblamiento del narrador al comentar su diario (así como el fugitivo comentó la máquina de Morel) y al formular su proyecto, que es el diario editado; Bioy Casares ficcional se expone como un doble del editor al crear *La invención de Morel* como novela, donde además incluye la dedicatoria y el prólogo; por último, el lector, al interpretar el relato, también reinventa ese proyecto y se convierte en un doble del mismo autor porque, con su lectura, le da vida a ese mundo ficcional.

Por otro lado, también se manifiesta la sucesión de dobles en los receptores. Con su llegada a la isla, el narrador se convierte en el primer espectador del mundo creado por Morel y su máquina. El fugitivo, a su vez, busca a un “tercero” que lea su diario y lo ayude a unir las presencias disgregadas. Ese espectador puede ser, en primer lugar, el editor porque es quien se encarga de revisar el diario que se publica. Sin embargo, también el lector constituye un doble del editor como espectador porque también experimenta los proyectos creados por la figura editorial, el narrador y Morel. Estas relaciones de dobles anuncian lo ominoso pues “tales inversiones sugieren que, si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (“Magias parciales” 386).

Después de estas últimas reflexiones no resulta sorprendente que una de las líneas de investigación más prolíficas de *La invención de Morel* es pensar la máquina como una metáfora de la creación literaria³⁵. El invento es un análogo de la literatura puesto que los libros también se encargan de consignar una realidad y reproducirla cada vez que en un lector se acerca al objeto

³⁵ Roland Forgues (1979), Thomas Meehan (1980), Mara García (2000), Mesa Gancedo (2002) y Gabriella Menczel (2006) son algunos de los académicos que han estudiado la novela desde esta perspectiva.

literario. Además, así como las imágenes se convierten en simulacros al ser grabadas, “los personajes pierden toda identidad humana al hacerse imágenes ficticias, y su realidad inventada se hace su única realidad, el único nivel en que ahora existen” (Meehan 504). De acuerdo con Forgues, los “fantasmas artificiales” evolucionan de la misma manera que “los personajes de la ficción literaria, en otro espacio y en otro tiempo de los que ha desaparecido el devenir histórico para dejar paso a la trascendencia mítica” (160). Las similitudes también se pueden observar en la búsqueda de la inmortalidad porque tanto la máquina como la literatura se muestran como “un combate terco y apasionado contra el tiempo y contra la muerte, como un desesperado intento de detener el tiempo presente [...] en el que no existe duración” (Forgues 160). El invento de Morel no sólo expone una crítica sobre la tecnología de su tiempo, como la cámara o el cinematógrafo, sino también se cuestiona la creación, la escritura y la ficción, la cual se propone como un simulacro de la realidad.

Como se ha podido comprobar a lo largo del capítulo, los juegos de desdoblamiento también se encuentran en el discurso y son claves para entender la novela. Con ayuda de la teoría de los géneros discursivos de Bajtín pude analizar el diario del fugitivo, así como sus intenciones, e interpretar la información que selecciona u omite según su posible destinatario, su actitud o su propósito. Entender el diario, como discurso, permite aproximarse a las relaciones que establece con otros textos —reales o ficticios— dentro de la novela, como las notas del editor y la conferencia de Morel, y fuera de la misma, como las alusiones a Malthus y a Leonardo. La reflexión sobre el doble formado entre la máquina y el diario me permitió comprender la diferencia entre los soportes de registro, la similitud de intenciones finales y el resultado inevitable de ambos dispositivos: producir simulacros. Finalmente, las repetidas relaciones de duplicidades entre agentes, receptores y representaciones configuran lo ominoso en *La invención de Morel*: incitan al lector a cuestionarse su unicidad, su identidad y su relación con el mundo, el cual —parece ser la advertencia final de la novela— podría estar constituido por simulacros únicamente.

Consideraciones finales

Muchos años antes de que Freud se sentara a reflexionar sobre la complejidad de la mente y publicara su muy conocida conferencia sobre lo siniestro en 1919, el ser humano había intuido la existencia del doble, el cual advertía aspectos ocultos, reprimidos e incluso malignos del individuo. Por su larga tradición desde la antigüedad clásica, el tema del doble ha adquirido diversos matices y formas de representación: desde las entidades gemelares, pasando por los seres fantasmagóricos hasta los personajes artificiales producto del desarrollo científico. Sin embargo, en todas las expresiones del tema, ha destacado el atentado contra la unidad, la identidad y la advertencia de un mundo ominoso, secreto.

Para aproximarme al doble fue necesario establecer las bases teóricas: distinguir los conceptos claves, los tipos de *Doppelgänger*, las características que identificaban al doble. En su libro, Jourde y Tortonese plantean un claro camino para adentrarse en las profundidades del tema. La distinción entre *identidad* y *diferencia*, la dicotomía *doble subjetivo* y *objetivo*, así como las diferentes expresiones del doble en la tradición, fueron fundamentales para la investigación. Las ideas de Jourde y Tortonese se complementaron con los planteamientos de Juan Bargalló sobre la diferencia entre parejas duales y desdoblamientos y sus diferentes modos de construcción. El desarrollo de las nociones básicas facilitó la revisión que hice del tema en la literatura occidental.

Los primeros antecedentes del doble se pueden rastrear en la antigüedad clásica. Los dobles mitológicos —entre los que destacan Cástor y Pólux, Anfitrión, Narciso y Caín y Abel— influyeron en la concepción del tema en la Edad Media. La homonimia entre personajes gemelos y las disociaciones malignas del individuo caracterizaron las posibilidades del doble que surgieron en la época medieval. Durante los siglos posteriores el *Doppelgänger* sustituyó el carácter siniestro por uno jocoso en las *comedias de dobles*, surgidas con Plauto, pero desarrolladas con Shakespeare y Molière principalmente; el engaño como recurso de entretenimiento tuvo particular importancia en

estos años. A partir del siglo XVIII y XIX, el auge de la literatura gótica impulsó al doble psicológico, el cual se abordó, sobre todo, desde su relación con lo siniestro: lo familiar y extraño al mismo tiempo. Aunque se pueden citar numerosos ejemplos, mencioné cuatro novelas que, desde mi perspectiva, se relacionan más con *La invención de Morel: Frankenstein*, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El retrato de Dorian Gray* y *La isla del Dr. Moreau*. Las ideas sobre el doble en el siglo XIX europeo germinaron en la literatura latinoamericana de los siguientes años.

En América Latina, el doble se manifestó principalmente en lo que ahora conocemos como literatura fantástica. Uno de los autores más tempranos fue el argentino E.L Holmberg, que en 1879 ya planteaba la posibilidad de un mundo construido a partir de autómatas. Con la llegada del siglo XX, el doble vive uno de sus periodos más prolíficos. Los autores latinoamericanos encontraron poco o nada exploradas posibilidades del doble, influenciadas también por los avances de la tecnología —el cinematógrafo—, los estudios sobre el inconsciente y los sueños, o el desarrollo acelerado de las metrópolis americanas. El doble en Latinoamérica conserva su papel desestabilizador, su condición siniestra y problematiza, sobre todo, la existencia del “yo”, cuya unicidad puede ser ilusoria o compartida.

El estado de la cuestión me permitió advertir las manifestaciones del doble en la narrativa de Bioy Casares. Al autor le interesa, sobre todo, la posibilidad de los dobles textuales, es decir, aquellos que manifiestan escisiones de la realidad y múltiples versiones de un mismo discurso, como se puede observar en “El perjurio de la nieve”, *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Sin embargo, también escribe sobre el doble a través de temas modernos, como la clonación, proceso que, en las últimas décadas del siglo XX, arredró a la sociedad por la posibilidad de crear un ser humano a partir de un conjunto de material genético. “Máscaras venecianas” no es el único texto donde Bioy utiliza el doble para condensar los miedos avivados por la tecnología contemporánea, pues el ejemplo más notable de esto lo constituye *La invención de Morel*.

Con la revisión crítica comprobé que el tema del doble no se había abordado como eje central y articulador de la novela. Ciertamente se había mencionado y aludido en varias ocasiones, pero como un complemento del tema principal: el amor, la tecnología de la máquina, la creación literaria. Algunos estudios —con los que estuve muy de acuerdo— como los de Daniel Mesa, Margaret Snook o Inés Alonso-Collada sugerían e incitaban varios aspectos del *Doppelgänger* o la repetición, pero me interesaba, sobre todo, profundizar y pensar toda la configuración de *La invención de Morel* a partir de ese tema; me lo propuse como hipótesis de mi tesis.

En el segundo capítulo, estudié el doble en el mundo de la narración, en el nivel de los personajes. Con ayuda de las nociones teóricas de *doble objetivo* y *subjetivo*, demostré que en la novela se manifestaban ambos ejemplos y que, en realidad, el descubrimiento de la máquina de Morel impulsaba un cambio de un *doble objetivo* a uno *subjetivo*. Además, también observé que el *doble objetivo* cuestiona, sobre todo, la noción de realidad del personaje principal, mientras que el *subjetivo* problematiza la identidad *ídem* e *ipse* del individuo. Para esto último, la teoría desarrollada por Pimentel, Ricoeur y Tornero consistieron en puntos de partida fundamentales.

El *doble objetivo* se encontraba, principalmente, en las imágenes y los espacios. Ambos elementos se proponían como únicos en el mundo del narrador, pero en realidad eran múltiples: eran simulacros que anunciaban una naturaleza siniestra. El *doble objetivo* incitaba una lectura paranoica de la realidad; es decir, el fugitivo se sentía acechado o insistía en que la repetición se producía por un efecto mental. Su punto de vista, poco fiable por su estado de salud deplorable, concordaba con esta interpretación. Sin embargo, la revelación de la máquina de Morel y de la naturaleza de los habitantes promueve el abandono del *doble objetivo* e incita la manifestación de uno *subjetivo* y el deseo del intruso, alimentado por la obsesión que siente por Faustine, de convertirse en un fantasma digital.

La identidad del narrador se muestra como un elemento problemático desde el inicio de la novela: se desconoce su nombre, su oficio o la razón de su persecución. El descubrimiento de la condición virtual de los otros habitantes de la isla acentúa la crisis identitaria: el narrador no puede construir su identidad *ipse* a partir de ellos porque no son más que imágenes incorpóreas y vacuas. Estas proyecciones antropomórficas anuncian la muerte y obligan al narrador a configurar su identidad de otra manera, es decir, mediante el doble *subjetivo*, el cual se ofrece como una posibilidad de rescatar la identidad esencial, *ídem*, a través de la manifestación de la *ipseidad*. Esta búsqueda tiene como finalidad que el sujeto eluda su función como objeto.

En cambio, el doble *subjetivo* fracasa en su propósito. El fugitivo, primero, se presenta como un desdoblamiento de Morel, pero como esta acción no es suficiente para reforzar y construir su identidad, la única alternativa es consumir su deseo de estar eternamente con Faustine. Esto implica, por lo tanto, la grabación de su ser en la máquina, la pérdida de la corporalidad y la aparente permanencia de la esencialidad, de lo *ídem* —pues recuerda sus días en Venezuela y a su antigua enamorada, Elisa, justo antes de morir—. Aunque este pacto diabólico parece ayudarlo a configurar su identidad, en realidad lo inscribe en el mundo de los objetos junto con las otras imágenes. Por lo cual, el sujeto no tiene escapatoria: logra evadir la muerte de la identidad *ídem* y consumir su deseo, pero como objeto.

En el tercer capítulo, analicé los dobles que se manifiestan en el discurso. Para esto fue imprescindible estudiar el diario del fugitivo en su condición de texto. La teoría de los géneros discursivos de Bajtín me permitió identificar las intenciones principales del diario, los recursos compositivos, así como advertir en qué medida el narrador estaba actualizando el género del diario. También reflexioné sobre el grado de autoconciencia del texto, el cual destaca su naturaleza ficticia y la imposibilidad de alcanzar la unidad porque el texto se construye como único a partir

del conjunto de fragmentos informes. Con base en el análisis del diario como género, estudié sus relaciones con otros discursos.

Como se pudo advertir, la intertextualidad es un aspecto múltiple de la novela. Primero, observé las relaciones del diario con los paratextos de la novela, como el prólogo, las notas del editor o la dedicatoria. A partir de estas ideas, planteé cuestionamientos irresueltos sobre la identidad del lector y su importancia para *La invención de Morel* como continuador del proyecto del fugitivo. Segundo, analicé las alusiones e implicaciones de otras obras reales o ficticias en el diario: el discurso de Morel adjunto en hojas amarillas, las ideas de Malthus, la divisa de Leonardo, las canciones del fonógrafo. Al final, todas las citas se producen sin contexto y anuncian la erudición del narrador, el paradigma de la multiplicidad y la incapacidad de lograr la esencialidad en la novela.

Cabe mencionar, por último, las relaciones de dobles que se generan en el relato. Tanto la máquina como el diario se constituyen como inventos reproductores de simulacros y consiguen, de una u otra forma, los anhelos de sus creadores: desviar la muerte. Además, se desenvuelve una cadena de representaciones incitada por el doble entre invento-diario: la máquina consigna la semana de Morel con sus amigos, el diario registra esta semana en la escritura y, al mismo tiempo, la novela contiene al diario, así como a la máquina. Estas formaciones de dobles se desarrollan también con los sujetos y con los receptores del texto; despiertan lo ominoso en el relato, y obligan, en última instancia, a que el narrador se cuestione su propia realidad, su unicidad y su posibilidad de no ser más que un simulacro, un doble de alguien más o de él mismo.

A partir de esta tesis se pueden seguir dos caminos de investigación principalmente: continuar con el análisis del doble en la novela o utilizar las propuestas teóricas para otros textos latinoamericanos. En cuanto al primero, además de la dimensión de los personajes y del discurso, el doble en *La invención de Morel* se puede rastrear en los desdoblamientos genéricos. La crítica

académica ha intentado encasillar la novela bajo un sólo género: novela fantástica o de ciencia ficción, relato policial o amoroso. Sin embargo, *La invención de Morel*, así como el mundo de los personajes o del discurso, no puede ceñirse a la unidad; la multiplicidad prevalece y, en realidad, en la novela conviven todos esos géneros como desdoblamientos de cada uno. Esos dobles configuran la identidad genérica de *La invención de Morel* y resaltan su naturaleza múltiple.

En cuanto al segundo, la teoría de Jourde y Tortonese puede ser fundamental para el análisis de otros relatos de dobles en la literatura de América Latina. El libro *Visages du double*, que no se encuentra traducido al español, hace un recuento del tema del doble a lo largo de la historia y desde un enfoque literario. Si bien el estudio de los teóricos franceses también aborda las propuestas psicológicas o filosóficas que han marcado los estudios del tema, se centra en el doble desde un punto de vista literario y, por ello, lo considero una fuente de consulta imprescindible dentro de nuestro campo. Textos como “Las hortensias” o *Aura* podrían ofrecer lecturas renovadas a partir de las nociones de doble *objetivo*, *subjetivo* y sus implicaciones. Sin duda, esta línea de investigación contribuiría en gran medida al panorama de la crítica de los relatos de dobles latinoamericanos.

No obstante, valdría la pena reflexionar a fondo sobre los temas implícitos de las clasificaciones de Jourde y Tortonese. Las categorías propuestas deben funcionar sólo como puntos de partida y no como el fin en sí mismo. Lo verdaderamente importante es pensar y entender los temas que los conceptos enmascaran. Por un lado, el doble *objetivo* no es otra cosa que la revelación de un plano ominoso dentro de la realidad; por el otro, el doble *subjetivo* evidencia las dudas y cuestionamientos sobre la unicidad o coherencia de lo que identificamos como sujeto. Éstas son algunas de las reflexiones iniciales que sugieren las clasificaciones y que no pude mencionar porque se separaba de los objetivos de mi investigación. Sin embargo, considero que es

fundamental utilizar las categorías de Jourde y Tortonese como puntos de partida y meditar sobre los temas subyacentes para aproximarnos a comprender los relatos del doble.

Es imposible entender el doble sin el concepto de identidad. La presencia del desdoblamiento estimula interrogantes sobre la identidad, la singularidad y las cualidades del individuo como sujeto en contraste con los objetos. El ser humano, desde tiempos remotos, ha buscado identificarse como individuo y, a través de ciertas maneras —inventos y libros— intentar vencer a la muerte, que no es otra cosa que la anulación del yo. El doble nos aterra y nos atrae porque nos recuerda que somos seres complejos: múltiples, como sujetos, en la vida; y únicos, como objetos, en la muerte.

Bibliografía

- Albuquerque, João. "Disorder and Love in *La invención de Morel*." *Hispanófila*, vol. 182, 2018, pp. 87-93. *Project MUSE*, doi.org/10.1353/hsf.2018.0005.
- Alcalá González, Antonio. "La otredad gótica y la figura del doble." *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15, 2009, pp. 115-126, www.revistas.unam.mx/index.php/al_modernas/article/view/31110.
- Alonso- Collada, Inés Ordiz. "El modo gótico en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares." *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 34, 2012, pp. 133-145.
- Alvar, Carlos. "Amís y Amiles: la difusión de un tema medieval en España." *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 32, 2010, pp. 15-33, <http://dx.doi.org/10.18002/ehf.v0i32.2868>.
- Bajtín, Mijail M. "El problema de los géneros discursivos." *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. Siglo XXI Editores, 1990, pp. 248-293.
- Bargalló Carraté, Juan. "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis." *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Alfar, 1994, pp. 11-25.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, trad. de Pedro Rovira. Editorial Kairós, 1978, https://www.u-cursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi_blog/r/culturaysimulacro_jeanbaudrillard.pdf.
- Bautista, Daniel. "Fantastic Psychology and Mechanical Allegory in *The Invention of Morel*." *Extrapolation*, vol. 50, núm. 3, 2009, pp. 400-416, doi.org/10.3828/extr.2009.50.3.3.
- Bejil, Emilio y María L. Getz. "La 'Perfección' de *La invención de Morel* de Bioy Casares." *Revista Chilena de Literatura*, núm. 15, 1980, pp. 5-13. JSTOR, www.jstor.org/stable/40356180.
- Beltrán Almería, Luis. "Novela y diario". *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, editado por Luisa Paz Rodríguez Suárez y David Pérez Chico. Institución «Fernando el Católico», 2011, pp. 9-20, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/ebook.pdf>.
- Beuchot, Mauricio. "Hermenéutica, tradición y alteridad." *Inflexiones. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 01, 2018, pp. 31-43, <http://inflexiones.unam.mx/ojs/index.php/inflexiones/article/view/25/34>.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo." *Antología de la literatura fantástica*, por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Debolsillo, 2da ed. en México, 2017, pp. 7-14.
- . *La invención de Morel*. Alianza/ Emecé, 1999.
- . *La trama celeste*. Losada, 1990.
- . "Máscaras venecianas." *Historias desafortunadas*, Emecé, 1986, pp. 23-34.
- . *Plan de evasión*. Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. "El otro." *El libro de arena*, Emecé, 1977, pp.- 5-15.
- . "Prólogo." *La invención de Morel*. Alianza/ Emecé, 1999, pp. 7-10.
- Borges, Jorge Luis. "Magias parciales del *Quijote*." *Borges esencial*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2017, pp.383-386.
- . "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Borges esencial*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2017, pp. 15-29.
- Borinsky, Alicia. "Plan de evasión de Adolfo Bioy Casares: la representación de la representación." *Valoración múltiple. Adolfo Bioy Casares*, Editorial Arte y Literatura, 2008, pp. 135-138.
- Bueno, Mónica. "Adolfo Bioy Casares: un inventor de ficciones." *Guaragua*, núm. 8, 1999, pp. 74-90. JSTOR, www.jstor.org/stable/25596087.

- Cavallari, Héctor Mario. "La tramoya de la escritura en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, núm. 1, 1997, pp. 95-105, doi.org/10.3828/bhs.74.1.95.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV centenario. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005.
- Córdoba, Antonio. "'Let me enter the heaven of her consciousness': Cosmopolitan ghosts in Adolfo Bioy Casares's *The Invention of Morel*." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 46, núm. 1, 2017, pp. 102-113.
- Cortázar, Julio. *Cuentos completos/1*. Punto de lectura, 2011.
- . "Simulacros." *Historia de Cronopios y de Famas*, Alfaguara, 2013, p.31.
- Forgues, Roland. "La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares: Una metáfora de la creación literaria." *Hispanérica*, núm. 23/24, 1979, pp. 159-162. JSTOR, www.jstor.org/stable/20541769.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas*. Amorrortu editores, 1992, pp. 219-251.
- Gárate, Miriam. "Peripécias da identidade em um relato de Adolfo Bioy Casares. Notas de trabalho sobre *La invención de Morel*" *Remate de Males*, vol. 22, núm. 2, 2012, pp. 213-233, doi:10.20396/remate.v22i2.8636166.
- García, Mara L. "Lo fantástico y el proceso creativo en *La invención de Morel*." *Signos literarios y lingüísticos*, vol. II, núm. 2, 2000, pp. 123-129.
- García, Mariano. "Bioy y sus precursores. La tradición de la ciencia ficción en la narrativa de Adolfo Bioy Casares" *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, núms. 259-260, 2017, pp. 449-464, doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7512.
- García- Hernández, Benjamín. *Gemelos y Sosias. La comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière*. Ediciones Clásicas, 2001.
- Genette, Gérard. « Discours du récit. » *Figures III*, Seuil, 1972.
- . « Le journal, l'antijournal. » *Poétique*, núm. 47, 1981, pp. 315-322.
- . "Introducción." *Umbrales*. Siglo Veintiuno Editores, 2001, pp. 7-18.
- Gingerich, Stephen D. "Prefatory Conventions and Invention: Rereading's Borges's Prologue to *La invención de Morel*." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 52, núm. 3, 2018, pp. 983-1005, doi.org/10.1353/rvs.2018.0068
- Glantz, Margo. "Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel* y la Arcadia Pastoril." *Intervención y pretexto*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 29-52. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9w2.
- Griemal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 6ª ed., Paidós, 1979.
- Guerra, Víctor. "Aproximación psicoanalítica a "Las hortensias" de Felisberto Hernández." *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, núm. 82, 1990, <https://www.apuruguay.org/apurevista/1990/1688724719958226.pdf>.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes." *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1/2, 2004, pp. 297-313, <http://www.jstor.com/stable/30203772>.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel. "Sesgo de las historias de la literatura: tres géneros narrativos populares en español y sus fuentes." *Taller de Letras*, núm. 68, 2021, pp. 78-99, <https://doi.org/10.7764/tl6878-99>.
- Hogle, Jerold E. "Introduction: the Gothic in western culture." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. por Jerold E. Hogle, Cambridge University Press, 2006, pp. 1-20, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521791243.001>.
- Jourde, Pierre y Paolo Tortonese. *Visages du double. Un thème littéraire*. Nathan, 1996.

- Lecouteux, Claude. *Hadas, brujas y hombres lobo. Historia del doble*. 2ª ed., Imago, 2005.
- Levine, Suzanne Jill. "Science versus the Library in *The Island of Dr. Moreau*, *La invención de Morel* (*The Invention of Morel*), and *Plan de Evasión* (*A Plan for Escape*)." *Latin American Literary Review*, vol. 9, núm. 18, 1981, pp. 17-26. JSTOR, www.jstor.org/stable/20119253.
- López Martín, Lola. "Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 242-255, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8663>.
- López Pellisa, Teresa. "El digitalismo en *La invención de Morel*." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 893-911, <http://hdl.handle.net/10016/8864>.
- Lorenzo Hernández, María. "Morel Moreau Morella: The Metamorphoses of Adolfo Bioy Casares' Invention in a (Re)Animating Universe." *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 8, núm. 2, 2013, pp. 185-202, doi: 10.1177/1746847713485535.
- Madrugal Rodríguez, María Elena. "Espejismos y una sombra: 'La cena' de Alfonso Reyes." *Literatura Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, 2007, pp. 179-193, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358242107008>.
- Marfè, Luigi. "Dispositivi della visione e falsificazione del reale ne *La invención de Morel* di Adolfo Bioy Casares" *Between*, vol. VIII, núm. 16, 2018, pp. 1-18, www.betweenjournal.it/.
- Martín López, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. 2006. Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis doctoral, <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Meehan, Thomas C. "Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares." *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977, Universidad de Toronto, 1980, pp. 503-506. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq302.
- Menczel, Gabriella. "La creación artística en *La invención de Morel*." *Fragmentos*, vol. 23, núm. 1, 2016, pp. 131-145, doi.org/10.5007/2175-7992.2016v23n1p131.
- Mesa Gancedo, Daniel. "Fantasmas artificiales." *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pp. 291-324.
- Morales, Ana María. "Lo fantástico en 'Las hortensias' de Felisberto Hernández." *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 29, 2004, pp. 141-156, http://emas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/25/1/anamariamorales.pdf.
- Nitsch, Wolfram. "La invención y la repetición: Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares." *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, editado por Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia y Alejandra Torres, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008, pp. 257-269.
- Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Editorial Sudamericana, 2006.
- Ovidio. *Metamorfosis*. 15ª ed., Cátedra, 2015.
- Paz, Octavio. "Aquí" *Obra poética I*, editado por el autor, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 269.

- Paz Soldán, Edmundo. “La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: Una lectura de ‘La paraguaya’ de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 221, 2007, pp. 759-770, doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5317.
- Pérez, Genaro J. “La configuración de elementos góticos en ‘Constancia’, Aura y ‘Tlactocatzine, del jardín de Flandes’ de Carlos Fuentes.” *Hispania*, vol.80, núm. 1, 1997, pp. 9-20, <http://www.jstor.com/stable/345942>.
- Pessoa, Fernando. “Epígrafe de la revista tomado de *El libro del Desasosiego* [fragmento 187].” *Revista de la Universidad de México*, núm. 876, 2021.
- . “Dos escritos [No sé quién soy ni qué alma tengo].” *Revista de la Universidad de México*, pasaje traducido por Leopoldo Laurido con autorización de Ática, 2017, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/8ba47c23-2509-4ae5-bc7e-d7e77e5c9e79/dos-escritos>.
- Petersen, Gerald W. “A literary parallel: ‘La cena’ by Alfonso Reyes and ‘Aura’ by Carlos Fuentes.” *Romance Notes*, vol. 12, núm. 1, 1970, pp. 41-44. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/43800629>.
- Picard, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo público.” *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV, 1981, pp. 115-122.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo Veintiuno Editores y Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- . “Tematología y transtextualidad.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, núm. 1, 1993, pp. 215-229, <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>.
- Regazzoni, Susana. “El doble en la obra de Bioy Casares.” *Homenaje a Bioy Casares*, editado por Alfonso del Toro y Susanna Regazzoni, Vervuert, 2002, pp. 157-170. *De Gruyter*, doi.org/10.31819/9783964563705.
- Reyes, Alfonso. “La cena.” *Obras Completas de Alfonso Reyes III*, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 11-17.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, trad. de Agustín Neira, vol. III. Siglo XXI Editores, 1999.
- Rodríguez Zamora, José Miguel. “Poética de lo siniestro en el relato “El perjurio de la nieve” de Adolfo Bioy Casares.” *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 45, núm. 1, 2019, pp. 135-150, <https://doi.org/10.15517/rfl.v45i1.36679>.
- Sardiñas, José M. “El juego de perspectivas en *La invención de Morel*” *Casa de las Américas (Cuba)*, núm. 209, 1997, pp. 93-99, www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-227331.html.
- Shelley, Mary. *Frankenstein or The Modern Prometheus*, edición y notas por Maurice Hindle, Penguin Books, 1992.
- Sinclair, Stéfan y Geoffrey Rockwell. *Voyant Tools*. Web, 2021, <https://voyant-tools.org/?corpus=f1880e2815bb8e3be7e69b2bb958cfad>.
- Snook, Margaret L. “Boundaries of the Self: Autonomy versus Dependency in *La invención de Morel*.” *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, vol. 20, núm. 2, 1991, pp. 108-115. JSTOR, www.jstor.org/stable/29740383.
- Tamargo, Maribel. “*La invención de Morel*: Lectura y lectores.” *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, núms. 96-97, 1976, pp. 485-495, doi.org/10.5195/reviberoamer.1976.3172.
- . “*Plan de Evasion: The Loss of Referentiality*.” *Hispanic Journal*, vol. 4, núm. 1, 1982, pp.105-11. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/44283972>.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario. Historia y borradura*. Miguel Ángel Porrúa, 2011.

- Trocchi, Anna. "Temas y mitos literarios." *Introducción a la literatura comparada*, Crítica, 2002, pp. 129-170.
- Vaiano, Roberta. "La invención de Morel y Lost: elementos narrativos similares." *Cuadernos literarios*, vol. 4, núm. 7, 2007, pp. 203-213, doi:10.35626/cl.7.2007.111.
- Vital, Alberto. "Identificación." *Manual de onomástica de la literatura*, coord. por Alberto Vital y Alfredo Barrios, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 13-26.
- Wells, H.G. *La isla del Dr. Moreau*. Trad. por Catalina Martínez Muñoz, Alianza editorial, 2014.