

PREOCUPACIÓN METAFÍSICA Y CREACIÓN EN LA INVENCIÓN DE MOREL

POR ADOLFO BIOY CASARES

THOMAS C. MEEHAN

Hace un año, Emir Rodríguez Monegal llamó la atención sobre la importancia histórica del prólogo de Borges a *La invención de Morel* (1940) por Adolfo Bioy Casares. Visto en el contexto de su época, momento del principio de la boga fantástica en la literatura, tal prólogo adquiere ahora el valor de un breve manifiesto de tal literatura. La teoría allí enunciada por Borges es, para el crítico uruguayo, "tan importante para la nueva novela latinoamericana como el prefacio de *Cromwell*, de Víctor Hugo, lo fue para el drama romántico."¹

En aquel prólogo, Borges postula que en contraste con la algo amorfa novela psicológica, la novela de aventuras "no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada."² Borges considera *La invención de Morel* como novela fantástica de aventuras, y como tal la juzga "un género nuevo" con pocos precursores en el mundo hispánico. Afirma que las obras fantásticas de "imaginación razonada" tienen en común con la novela de peripecias tradicional y con la ficción detectivesca un argumento hábilmente tejido, un rigor intrínseco, y una capacidad de suspensión y sorpresa (pp. 14-5). Al mostrar estos valores y características, *La invención...* resulta, usando el término de Borges, "un objeto artificial," que posee una realidad artística única, bien diferente de la realidad cotidiana. A pesar de lo dicho, esto no implica que el contenido novelístico sea frío ni deshumanizado, distante de las preocupaciones y sentimientos humanos. Al contrario, el amor y el miedo, la soledad y la falta de comunicación desempeñan un papel importante en la obra más conocida de Bioy.

La invención de Morel existe principalmente como una creación literaria, un artificio verbal. Aun más importante, el poder del intelecto humano y de la imaginación creadora para fabricar nuevas realidades, constituye la esencia misma de la obra maestra de Bioy. Desde el punto de vista de la relación entre la teoría narrativa de lo fantástico expresada en el prólogo de Borges y su ejecución artística en la novela de Bioy, quisiera ofrecer unos comentarios a *La invención...* Espero iluminar la estructura y temática de este "objeto artificial" en particular y, en general, el carácter de la ficción fantástica de la que escribió Borges.

La invención... manifiesta una temática doble: una metafísica y otra creadora. El tema metafísico principal es la posibilidad de la inmortalidad humana (p. 71). El tema de la capacidad del hombre para la creación se manifiesta en el interés en la invención y las actividades inventivas de varios personajes novelísticos. También se ve en la reacción estética de tales personajes a lo creado, y por fin en la relación entre la realidad y la ficción. En el curso de la narrativa, ambos temas toman forma y se desarrollan de varias

maneras. Como los hilos metafísicos y creativos están entretreídos en una estructura narrativa estrechamente unida, es difícil o imposible separarlos. Por ejemplo, el impulso de inventar o crear de un personaje suele ser motivado por sus obsesiones metafísicas—miedo del tiempo, de la muerte, búsqueda de la inmortalidad, etc. El siguiente análisis se dedicará solamente al tema de la creatividad humana. Vamos a examinar algunas de las técnicas narrativas con que se expresa este tema fascinante.

El tema se anuncia inmediatamente en el título de la obra, que proclama que se trata de una invención. Pero, como afirma atinadamente D.P. Gallagher: "The title is pointedly enigmatic—it could refer to the narrator's invention of *Morel*, or to his account of *Morel's* invention."³ La trama también es creativa y fantástica, hasta increíble, quizás, dentro del contexto de la ciencia actual. Así, como percibió Borges, la historia sólo puede considerarse un "objeto artificial," una nueva realidad que ha sido insertada dentro de nuestro mundo.

Al penetrar el lector en el mundo novelístico, se multiplican las elaboraciones de lo creativo humano.⁴ Pero las dos manifestaciones más importantes de la ingeniosidad del hombre son el invento mismo de Morel y su uso por el narrador para producir su propia forma de la eternidad. Morel se considera creador, en cierto sentido en competencia con Dios. Esta actitud altiva del inventor se revela en una nota del editor ficticio. Este nos advierte que, además de su invención y el manuscrito que la describe, Morel ha escrito otra monografía cuyo título pregunta con arrogancia: "*Que nous envoie Dieu?*" (p. 103), como si implicara que lo que ha hecho Dios también lo puede hacer el hombre. (El título de la monografía es una reconstrucción en forma interrogativa de la exclamación bíblica que Samuel Morse, otro famoso inventor, transmitió como su primer mensaje telegráfico: "What hath God wrought!"—Numbers, 23: 23.)

Morel considera su maquinaria fotográfica como "un sistema de reproducción de vida," aunque sea mecánico y artificial (la palabra es de Morel: p. 107). Por medio de este aparato esperaba forjar un paraíso eterno en que podría vivir para siempre con su amada Faustine, como un Adán y Eva modernos. (Este leitmotiv del Jardín de Paraíso se reitera en el intento del narrador de crear un hermoso jardín de flores para atraer y enamorar a Faustine.) Pero la indiferencia de Faustine le convenció a Morel que para un hombre es más fácil "fabricar cielos" que "enamorar a una mujer" (p. 101). Por consiguiente, tuvo que contentarse con crear un cielo privado y artificial para todos sus amigos y para sí mismo. Morel sabe que la vida no se crea de la nada; lo que hace él es más bien fabricar "reproducciones

vivas" de la vida. Es decir, sus imágenes son lo que llamaríamos perfectas "imitaciones de la vida," o sea, un tipo de arte realista. Y como artista, Morel está estéticamente complacido de su obra, y hasta la compara con otras formas de arte. Señala que sus criaturas son como la música latente en un disco fonográfico (p. 108); o que son actores que participan en una película cinematográfica.

Antes de tratar el papel central del narrador como creador, quisiera considerar otra manifestación significativa de la creación. El tema vuelve a reflejarse cuando Morel menciona a su amigo Claude, un novelista que no pudo reunirse al grupo en la isla para el secreto rodaje cinematográfico. Las palabras siguientes refuerzan el tema de la creatividad humana e iluminan el carácter de la ficción fantástica en general. Morel advierte a sus compañeros: "Aquí faltan algunos amigos. Claude se ha disculpado: trabaja la hipótesis, en forma de novela y de cartilla teológica, de un desacuerdo entre Dios y el individuo; hipótesis que le parece eficaz para hacerlo inmortal y que no quiere interrumpir" (p. 100). Como Morel, y como artista, Claude también se ve a sí mismo como rival del creador divino. Y así como Morel inventó su máquina de la inmortalidad y luego dejó un manuscrito para explicarla, Claude también está trabajando en dos creaciones: su novela y un breve tratado teológico sobre el mismo tema tratado en su obra ficticia, la inmortalidad.⁵ Como ya veremos, es evidente que el narrador anónimo de Bioy, de manera semejante, se ocupa en dos actos principales de la creación: no solamente consigue incluirse en el "guión" eterno de Morel, sino también nos deja su "cuaderno de novelista," por decirlo así, sus reflexiones sobre su propio procedimiento creador; es decir, nos ofrece la novela que estamos leyendo, titulada *La invención de Morel*.

En el pasaje ya mencionado aparecen las palabras, "hipótesis, en forma de novela," término que bien podría aplicarse a la novela misma de Bioy Casares.⁶ Dando énfasis al acto creador, el autor de la literatura fantástica no imita servilmente la realidad, sino la altera, e inventa nuevos mundos de la imaginación, auténticos "objetos artificiales," para recordar el término de Borges. En medio de circunstancias realistas, la ficción fantástica propone una sola hipótesis irreal, alrededor de la cual el escritor teje su trama ficticia. Como ha dicho un crítico: "En la literatura fantástica lo sobrenatural irrumpe en un mundo sujeto a la razón."⁷

El papel del narrador anónimo es la segunda manifestación principal del tema de lo inventivo humano. Su actividad creadora también es doble: (1) el uso de la máquina de Morel para inventar su propia inmortalidad; (2) el diario que, en parte, explica su otro acto de creación. Al principio, el protagonista-narrador se representa como hombre de poco ingenio, que tiene gran dificultad en comprender el funcionamiento de la máquina de Morel. Sin embargo, después de oír el discurso filmado que hizo el inventor a sus amigos y de leer el manuscrito de Morel (pp. 98-114), pronto capta la idea del mecanismo y finalmente controla el aparato entero. Después de superar el problema mecánico de las máquinas, reflexiona sobre su sentido e impli-

caciones metafísicas. A su vez esto lo lleva a la posibilidad de hacerse inventor él mismo. Teoriza sobre una máquina que pudiera reunir las presencias dispersas de los muertos que, según él, todavía existen en alguna parte. Continúa este tipo de creatividad mental, y rápidamente proyecta tres invenciones más: una para averiguar si sienten y piensan las imágenes de Morel; otra para acumular y almacenar todos los pensamientos y sentimientos de la vida de una persona; y una tercera que permitirá que todo ser humano se grave a sí mismo dentro de su propio paraíso privado donde estará rodeado de sus amigos. La sugerencia implícita en todas estas conjeturas fantásticas es que la imaginación humana es capaz de una creatividad sin límites.

La fascinación del narrador con las máquinas se intensifica a medida que se va dando cuenta del significado potencial que tienen para él. Es decir, que las máquinas pueden producir un tipo de inmortalidad. En un sentido limitado, Morel sí había inventado la inmortalidad. Pero los que la alcanzan paradójicamente mueren al ser fotografiados. El narrador sabe que la inmortalidad está fuera del alcance de los seres humanos, y que tendrá que abandonar su identidad humana para obtenerla. No obstante, ya no teme a la muerte porque él, como Morel, está convencido de que está creándose una nueva realidad como un ser ficticio y de que vivirá para siempre en el mundo trascendental de las imágenes. Cuando el narrador se immortaliza sobreponiéndose a la película eterna, termina la historia, ya que su conciencia ha sido usurpada por su imagen. Ha abandonado este plano de la realidad y ha ascendido al nivel de la ficción. En sentido teórico, 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. Como al fin se da cuenta el narrador, "... no hay más Faustine que esta imagen ..." (p. 143). Siendo imposible la inmortalidad física para el hombre, su imaginación creadora resulta ser el único medio de perpetuarse.

También digno de notarse es el hecho que durante la aparición de las imágenes, el narrador tiende a olvidar todas las otras realidades. La presencia física de las imágenes es tan impresionante que eclipsa todas las obsesivas preocupaciones de sus miserias pasadas y presentes. Mientras va comprometiéndose en este mundo de ilusión, se olvida poco a poco de sus problemas "reales" de fugitivo y su miedo de ser capturado y ejecutado. El mundo irreal de Morel se vuelve más real para el narrador que su propio mundo. Hacia el final, esta realidad creada y autónoma del mundo artificial se intensifica cuando el protagonista confiesa que ya no puede distinguir entre las cosas "reales" y su imagen ficticia: "Las copias sobreviven, incorruptibles. Ignoro cuáles son las moscas verdaderas y las artificiales" (p. 140). La copia ha sido perfectamente sobrepuesta a la realidad. Lo dicho sugiere una aproximación de los dos mundos y, a la manera de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" por Borges, también sugiere el poder de las ficciones para invadir, aun para obliterar todas las otras realidades.

El narrador sigue siendo atraído hacia Faustine aun después de descubrir su naturaleza irreal, aunque insiste:

“Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto” (p. 119). Significativo aquí es la comparación del ser ficticio a un “objeto,” porque evoca la referencia de Borges a la novela entera de Bioy Casares como un “objeto artificial.” Al incluirse dentro de la película eterna, en realidad el narrador se convierte de espectador exterior y pasivo en participante interior y activo, de sujeto a objeto. Al hacer esto, se ocupa en la invención de sí mismo como personaje filmado. Sus trabajos incluyen los de escritor, director y actor en la producción de una película. Percibe el sentido del drama en que quiere participar, analiza con cuidado su estructura, forja su propio papel, crea escenas, ensaya constantemente su papel, y por fin ejecuta su representación en el escenario y ante las cámaras cinematográficas (pp. 150-1). Al final hasta se hace el crítico desinteresado de su propia obra. Como Morel, goza del placer estético de observar los resultados felices de sus esfuerzos creadores. Con este acierto ha producido un nuevo objeto completamente artificial. ¡Ahora le consuela morir contemplando su propia imagen artística (p. 155)!

La segunda creación principal del narrador es la composición de su diario (es decir, la novela). Se da cuenta de la necesidad de un informe escrito de sus observaciones y experiencias, y así el diario comienza como permanente testimonio de su situación como fugitivo solitario (p. 130). Pero pronto se hace más que sólo eso, porque en otra ocasión él nota que el escribir es su única manera de producir un legado perdurable (p. 121). Considera su diario también como un medio de conservar las imágenes para la posteridad en caso de una inundación de la isla (p. 121). Al darse cuenta de que podría morir en la isla, reitera que este informe escrito bien pudiera convertirse en su último testamento (pp. 22, 143). Por eso, hace todo lo posible para que sea completo, preciso y objetivo. En este esfuerzo coloca su diario bajo el patrocinio de otro gran inventor, Leonardo da Vinci, y adopta como suya la divisa heráldica del italiano: “*Ostinato rigore*” (pp. 22, 143).⁸ Esta determinación de ejercer rigor y objetividad presta al ambiente fantástico una ilusión de realidad. Sin embargo, ésta no debe confundirse con ninguna realidad conocida por el lector. Tal como las apariciones de las imágenes opacan todos los otros apuros del narrador acerca de su realidad física y espiritual, así también su interés en la creación literaria del diario preocupa completamente su conciencia, aun haciéndole olvidar sus otros escritos proyectados, su *Defensa ante Sobrevivientes* y su *Elogio de Malthus* (p. 18). El diario y la inmortalidad dentro de las proyecciones se convierten en sus únicas obsesiones artísticas y creadoras.

Escribiendo su diario, el narrador “se crea” a sí mismo como personaje de la novela. En vez de ser el mero producto de algún autor omnisciente, activamente engendra y desarrolla su propia personalidad mientras se dirige a sus lectores. La realidad literaria que él adquiere mediante la redacción de su diario ahora se vuelve la contraparte de su inventada existencia filmica. El narrador es, claro está, la criatura de Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, el autor mantiene estricta distancia estética, adoptando la con-

vención novelística del diario, y así refuerza la apariencia del libro como la creación únicamente de su narrador. Creando su propia existencia literaria, el narrador se hace tan autónomo de este mundo y de su autor como lo son las imágenes de su realidad anterior y de su inventor. Todos se han hecho “objetos artificiales.” Así, todas las creaciones imaginativas de esta novela se reflejan. Esencialmente, son invenciones dentro de una invención principal, el artificio verbal de Adolfo Bioy Casares.

Lo dicho sobre la autonomía y lo ficticio de todas las otras creaciones dentro de la narrativa ahora puede aplicarse a la novela misma. Ningún elemento suyo (o muy pocos) posee un punto de referencia fuera de su contexto novelístico. Todo en la novela es ficticio: las proyecciones; el manuscrito de Morel; los escritos de Claude; la existencia filmada y literaria del narrador; y las creaciones mentales de éste de futuros aparatos fantásticos. Y todos son ficticios en un sentido más profundo que el sentido general de la palabra, ya que son las creaciones de otro personaje ya creado. Al narrador hasta le falta un nombre, el primer requisito de los personajes de la novela realista tradicional. La maquinaria de Morel es tan únicamente irreal que el protagonista, mecánicamente inepto en la vida “real,” opera fácilmente estas máquinas fantásticas. La noción misma de imágenes tridimensionales con plena percepción sensoria y conciencia es absolutamente fantástica, aunque no necesariamente imposible desde el punto de vista científico. Por lo tanto, para el lector todos estos elementos irreales asumen una realidad eminentemente ficticia.

En contraste, las pocas huellas de cosas reconocibles en la novela—por ejemplo, las referencias a la banal realidad cotidiana como las canciones “Valencia” y “Té para dos” (p. 20), el crimen del fugitivo, el Metro de París, etc.—aparentan ser menos reales por estar tan remotas que los más convincentes elementos ficticios de la novela. En efecto, estos detalles de la existencia diaria se vuelven casi incongruos dentro de este fantástico y creado mundo isleño. Cerca del final, cualquier realidad externa que se haya insinuado en la obra se ve reducido a la insignificancia. Hasta desaparece el autor real. Así como el narrador “irreal” “escribió” su propia existencia literaria con el diario y luego se *incluyó* en el guión de Morel, Adolfo Bioy Casares ahora se *excluye* de su novela. Se retira y se esconde detrás de la última creación, la máscara ficticia de un editor anónimo que redacta las notas encontradas al pie de la página. De esta manera el mundo novelístico gana aun más autonomía siendo no dos veces, sino tres veces apartado de la realidad compartida por autor y lector.

Así, hemos visto funcionar dos procedimientos de la literatura fantástica, paralelos pero opuestos: la *realización* creadora de lo irreal y la simultánea e igualmente imaginativa *desrealización* de lo real. Esto constituye la técnica empleada por Bioy Casares en presentar su novela al lector como ficción fantástica, como pura imaginación. La obra no procura imitar la realidad exterior. Su única existencia es la de un inequívoco “objeto artificial.”

University of Illinois at Urbana-Champaign

¹ "Borges: Una teoría de la literatura fantástica." *Revista Iberoamericana*, 42, núm. 95 (abril-junio, 1976), 183.

² Jorge Luis Borges, "Prólogo" a *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares, 6a. ed. (Buenos Aires: Emecé, 1970), p. 12. Citaremos siempre por esta edición, y se dará el número de página en el texto.

³ "The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares," *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1977), 253.

⁴ El problema de las fuentes y las alusiones literarias y culturales relacionadas con la temática novelística ofrece interesantes posibilidades de futuras investigaciones. Como Borges, Bioy Casares es un escritor muy alusivo, que rara vez se toma la molestia de esconder las fuentes artísticas e intelectuales de su inspiración literaria.

⁵ Atrapado en la cámara del sótano que encierra los aparatos de Morel, el narrador recuerda otro caso de un hombre que recurrió a escribir un diario para comunicarse, desde más allá de la muerte, con los que dejaría atrás, así ganando una cantidad módica de la inmortalidad. El protagonista se da cuenta de que no solamente ha repetido la experiencia del capitán japonés atrapado en el submarino hundido, sino

también como aquel desgraciado marinero, él escribe para inmortalizar a sí mismo y a las imágenes (pp. 135-6). La ironía patética de este incidente consiste en que el narrador transcribe detalles acerca de su propia muerte, igualmente horripilantes como los del japonés, y se vuelve patrióticamente sentimental en los últimos párrafos de su diario de la misma manera en que lo había hecho el condenado capitán de submarino; ver pp. 140, 152-4.

⁶ Bioy Casares ha teorizado sobre la literatura dentro de una obra novelística en otro lugar. Ver mi estudio, "Estructura y tema de *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares," *Kentucky Romance Quarterly*, 20 (1973), especialmente pp. 49-53.

⁷ Luis Leal, "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana," *Cuadernos Americanos*, 24, núm. 4 (julio-agosto, 1967), 234.

⁸ En una de varias notas, el editor ficticio señala que el narrador dejó de blasonar la divisa de Da Vinci en el encabezamiento del manuscrito de su diario. El editor agrega enigmáticamente: "¿Hay que atribuir esta omisión a un olvido? No sabemos; como en todo lugar dudoso elegimos el riesgo de críticas, la fidelidad al original" (p. 144).