

Escritura y escrutinio paranoico en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares

Félix Miguel Rosario Ortiz
Cornell University

La novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares cuenta la historia de un prófugo de la justicia que halla refugio en una isla aparentemente deshabitada. Sin embargo, progresivamente en la narración, el mismo personaje es testigo de una serie de rarezas, las cuales destapan un terrible secreto, y lo impulsan a cuestionar su mismo raciocinio. El escritor argentino, haciéndose valer de la ciencia ficción, de un héroe-antihéroe atormentado por la persecución, la soledad y la imposibilidad amorosa, procura iniciar con *La invención de Morel*, la invención de la moral paranoica en la literatura latinoamericana. En el epílogo de una de las ediciones de la novela, la crítica Sandra Gasparini indaga en la naturaleza profunda de esta narración destacando que “el texto apunta en primera instancia hacia uno de los caminos de lo fantástico, el género maravilloso, en el que *el pacto entre narrador y lector es muy cerrado e implica la suspensión total de la racionalidad*: lo sobrenatural es posible, el monstruo asusta porque ‘existe’, y los ‘milagros’ y la magia son moneda corriente” (110; énfasis añadido). La mayoría de los acercamientos críticos con respecto a la obra de este autor han girado en torno a la manifestación de lo fantástico y de la ciencia ficción.¹ Asimismo, los recursos narrativos más evidentes también han sido explorados. Por ejemplo, en *El esperpento controlado: la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Javier de Navascués destaca algunos de los elementos esenciales como “ubicación remota, técnicas de distanciamiento narrativo, generosas alusiones intertextuales, narrador indigno de confianza, referencias a la ciencia ficción, etc.” (34). No obstante, pocas lecturas se han aventurado a problematizar la hibridación de diario y novela a cargo del protagonista, un fugitivo anónimo que encuentra refugio en una isla asediada por “una enfermedad, aún misteriosa, que mata de

afuera para adentro” (38). Si bien desde el inicio del texto se establece un encuadre viable para el desarrollo de una ficción maravillosa, habría que validar del mismo modo la condición misteriosa y hasta especulativa que se apodera progresivamente del resto de la historia. En este ensayo se exploran los elementos que ilustran una serie de persecuciones ilusorias que representan el quebrantamiento de lo real superado por el angustiante aislamiento carcelario al que es sometido el personaje principal. Estos elementos ilusorios son: a) la definición del lugar y la superposición de utopía y distopía, ya que estos aspectos son irregulares en el diario del narrador y permiten, a un mismo tiempo, persecución y contemplación de los objetos del deseo —representados estos por la isla, la mujer y la obsesión creciente por la eternidad. La isla, más allá de ser un espacio representativo del paraíso terrestre, es un espacio que se presta para el ejercicio de la inmortalidad; b) y la visión sentimental, en la que confluyen distintas versiones en torno del amor junto con cierta valoración didáctica del sufrimiento. Este trabajo procura hacer revisión de estas instancias en el diario con carácter paranoico del protagonista de la novela y la lectura especulativa que resulta de dicho estado de delirio constante. Igualmente, interesa precisar los acercamientos racionales esbozados en la escritura del personaje principal al momento de intentar ordenar lógicamente lo que la isla proyecta.

ELEMENTOS ILUSORIOS

a. Definición de lugar y superposición de utopía y distopía

Según Morel, el científico detrás del proyecto de eternización y reproducción de imágenes grabadas de él mismo y los turistas en la isla, la construcción utópica es la eternidad. Sin embargo, todos los actos están condenados a la invariable replicación de los acontecimientos ocurridos por el periodo de una semana. De esa manera, la isla también sugiere el elemento distópico por el control total que Morel ha ejercido sobre cada uno de los turistas que la habitan. A lo largo de la novela, este espacio es representado como un sitio misterioso que superpone estos modelos. Con las primeras noticias del lugar, es posible idear una lista de extrañezas sobre el territorio insular. Entre ellas: el verano adelantado (un milagro según palabras del protagonista), la enfermedad misteriosa, la aparición de personas con vestimenta anticuada veraneando (incluso durante la inestabilidad climatológica) y bailando entre las víboras, la vegetación abundante combinada

entre estaciones, los árboles enfermos, el cuarto secreto con rodillos, el tubo y la máquina verde (de los que no se sabe cómo operarlos), la mujer que ignora, la sugerida invisibilidad del prófugo (cuando este se siente descubierto por los turistas), y la presencia de dos lunas y dos soles. El prófugo ha llegado al sitio por Ombrellieri, un italiano que le dice “[p]ara un perseguido, para usted, solo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas” (38). En otras palabras, Ombrellieri, casi como un juez de incógnito, condena al perseguido a una cárcel controlada por otras autoridades que no responden a aquellas que originalmente lo acusaban. En este sentido, ¿cuán fiera tuvo que haber sido la persecución sufrida por el protagonista como para llevarlo a una isla custodiada por un mito fatalista? A pesar de la descripción desfavorecedora, el fugitivo admite que “. . . tan horrible era mi vida que resolví partir. . . El italiano quiso disuadirme. . . logré que me ayudara” (38).

Por otra parte, el indicio climatológico previamente aludido no tendría que entenderse como un fenómeno extraordinario si es analizado por sí solo, y si aún es ignorado el contenido restante de la obra. No obstante, en otra entrada del diario, el fugitivo revela que “[tiene] un dato que puede servir a los lectores [del] informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo [le] parece más probable que sea un fenómeno de espejismo” (67-68). La naturalidad con la que se explicita este detalle demuestra que, al momento de esta segunda mención, la extrañeza ha sido metabolizada. El efecto de admirarse ante cosas que escapan al entendimiento le otorga cierto tono de complicidad al texto. Más allá de la marca prodigiosa que destaca en su primera línea, en el diario predomina un acecho tácito que nunca llega a concretarse. Podría pensarse que la paranoia actual del protagonista es duplicada tanto por las circunstancias espaciotemporales como por las que ya lo trastornaban. Este comenta: “[c]reo que esa gente no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana” (37). El fugitivo racionaliza cada una de las instancias en las que prevé acecho, aunque este nunca se lleve a cabo. Por otro lado, la supresión intermitente de

la zona en la que está confinado —que por más que opera como cárcel discontinua, no desaparece— se adosa a la sospechada vigilancia de la que el protagonista se cree objeto a lo largo del texto cuando supone perseguidores y cárceles efímeras por todas partes.

Fuera de las extrañezas mencionadas, hay una serie de otras intervenciones relatantes que resultan en la llegada del prófugo anónimo a la isla y, por ende, la confección de un diario que a dos niveles operará como confesión y novela o como un texto oscilante entre *factum* y *fictium*. Sin embargo, dichas participaciones narrativas realizan un proyecto imperceptible a simple vista, pero, progresivamente, se van dimensionando en lo que será la perversión de la historia (para acomodar los discursos correspondientes), la persecución fantasmática sobre el protagonista y, por último, la persuasión con respecto al lector (el convencimiento de este y la misión que recibe al final de la obra). La novela, que vendría siendo la nomenclatura de todas estas mediaciones relatantes, comienza afirmando que la isla es escenario del *miraculum*. En efecto, el diario inicia con la siguiente oración: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó [. . .]. A la madrugada me despertó un fonógrafo. No pude volver al museo, a buscar las cosas. Hui por las barrancas” (37). Así se afianzan dos conceptos esenciales para su comprensión: el milagro y el escape. Este inicio *in media res* paranoico coincide con un acto explicativo del narrador que apunta tanto a las eventualidades fantásticas que sucederán en la isla como a la persecución perenne a la que estará sujeto el personaje principal. La sentencia del fugitivo no prescribe, sino que se transforma en una condena que irá marcando a la víctima, pero no al modo de *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka;² aquí, cuando el protagonista reconoce estar perdido y no encuentra escapatoria, voluntariamente se somete al programa de ley y orden (de recordación) que impera sobre la isla. Este sistema judicial prescinde de esbirros y apela a la conciencia del aislado: en el texto el personaje principal queda extendido en forma de copia, lo que hace de él un perseguidor y un perseguido. El crimen por el que fue acusado ha perdido relevancia para entonces; al momento de ingresar en este escenario dominado por las intermitencias, el fugitivo está obligado a cumplir con otro tipo de condena basada al acceso de un paraíso privado que no le corresponde. Como espacio utópico, la isla requiere del sacrificio de los capturados para posibilitar la reproducción diseñada por Morel. En cambio, como espacio distópico (por lo que representa

en términos de asilo y manicomio), la isla es donde el protagonista intenta conciliarse con sus entrampamientos.

Hay, más allá del tono de desamparo, un breve atisbo de la visión apocalíptica que queda suscrita en la actitud del relator como amenaza. Poco después de la precipitada huida, el fugitivo comunica que su inclinación por llevar un diario no es más que un intento de dejar testimonio de las peculiaridades que experimenta de primera mano, así como de las injustas persecuciones que ha padecido (y por las cuales ha terminado refugiado en la isla). Estas primeras señales definen el perfil de un individuo con cierta vocación por la escritura como también el compromiso con la verdad al relatar su versión de hechos. Por tanto, el diario funge como fundamento utópico ya que sugiere una conexión con la eternidad. Hay, igualmente, una cualidad escapista en algunos pasajes que forman parte del diario. Según de Navascués:

[T]oda la novela es una constante búsqueda de otro mundo donde habitar, otro refugio más satisfactorio que el anterior. Al principio el protagonista huye de la civilización a la isla, luego del Museo a la playa, de ésta otra vez al Museo y, por último, de éste a una dimensión simultánea y nueva de la realidad: aquella que puede compartir con Faustine desligándose de su propia vida. He aquí una obsesión fundamental de nuestro autor: el imperativo de evasión hacia espacios más habitables. (32)

Además de las sugeridas huidas o búsquedas de refugio, el personaje principal recurre al recurso del diario con tal de dilucidar o, al menos, tratar de entender los enigmas que encara. Dicho en breve: pasa por escrito lo que descubre y cuando tiene que resolver un asunto; escribe a modo de escape, de ejercicio catártico para poder sobrellevar su realidad corriente y, de alguna manera, intentar descifrarla. Escribe también para comprender y dar testimonio de Faustine, la mujer que ocupará todo su interés romántico, y por quien tomará las medidas extremas de grabarse para formar parte de las representaciones infinitas.

El protagonista tampoco discierne la naturaleza de los paseantes quienes, según el relato, han aparecido recientemente en la parte alta de la colina en actitud de festejo. A su manera, intenta explicar

la llegada repentina de estos determinando que “[p]or su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de anoche en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: *hay hombres verdaderos*, por lo menos *tan verdaderos como yo*” (38; énfasis añadido). Una voz tan, en principio, decididamente racional parece equivocarse en cuanto a la común naturaleza que cree compartir con los desconocidos. ¿Se equivoca, o acaso esta es una de las primeras señales paranoicas de un narrador no fidedigno? En *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Mireya Camurati establece un cuadro representativo:

. . .es un fugitivo [. . .] ha sido juzgado y condenado, aunque tal vez injustamente [. . .] Alguna vez se confiesa ‘sospechoso de falsedad’ [. . .] Y, todavía más grave, habla de enfermedades [. . .], alucinaciones [. . .] y locura [. . .] El descrédito de esta primera voz narrativa aumentará cuando sea cuestionada por otras dos que intervienen en el texto: Morel y el Editor.³ (108)

Otro de los indicios de la paranoia del prófugo aparece cuando descubre las actividades de los turistas, y este comienza a participar como espectador oculto en medio del aparente teatro invisible de la isla. Dicho teatro está conformado por tres escenarios principales: la capilla, la pileta de natación y el museo. Sobre este último, el narrador apunta que “lo llam[a] museo porque así lo llamaba el mercader italiano. ¿Qué razones tenía? Quién sabe si él mismo las conoce. Podría ser un hotel espléndido, para unas cincuenta personas, o un sanatorio” (41). El personaje principal no deja de mencionar a Ombrellieri en sus discursos, pese a que este no es una figura que controle directamente ninguna de las eventualidades del territorio insular. Ombrellieri sugiere ser una de las pocas fuentes fiables de su pasado racional, racionalidad que ha prescrito tan pronto como pisó la isla (no debe olvidarse que el comerciante de alfombras fue quien le reveló la ubicación de la isla, así como la enfermedad que en ella había). Al haber sido el primero en modelarle la zona, el protagonista, mediante las repetidas evocaciones, lo eleva, en términos de rol, al de desarrollador de espacios imaginarios, pues la misión y visión cartográfica que crea el fugitivo sobre la isla está respaldada por el relato oral de Ombrellieri. Por otro lado, la comparación entre hotel

y sanatorio con respecto del museo no parece casualidad. En *Spaces of Madness: Insane Asylums in Argentine Narrative*, ya Eunice Rojas dedica un capítulo al tema del asilo en Cortázar y Bioy Casares. En este, la autora interpreta:

[T]he fact that the narrator hypothesizes an asylum as an explanation for his bizarre inability to communicate with those around him implies the idea of the asylum as a place in which patients walk around on different planes of reality unable to communicate with each other or with anyone else. (59)

La visión de los veraneantes como pensionistas de un manicomio debe yuxtaponerse a la de actores de un espectáculo en el que las tramas están destinadas a fracasar, puesto que los niveles miméticos son controlados por la captación repetida de los obturadores de Morel. Esta confluencia de ocio y locura es maximizada posteriormente por el narrador al añadir:

[a]quí viven los héroes del snobismo (o los pensionistas de un manicomio abandonado). Sin espectadores –o soy el público previsto desde el comienzo–, para ser originales cruzan el límite de incomodidad soportable, desafían la muerte. Esto es verídico, no es una invención de mi rencor. . . Sacaron el fonógrafo [. . .] y bailaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles. (48)

Ya se ha señalado cómo a lo largo del relato el protagonista parece perder credibilidad no tan solo por su historial criminal sino también por los sometimientos insalubres⁴ a los que le ha tocado atenerse durante su estancia (eso descontando “la flojedad de [sus] convicciones” (45), que quedan demostradas en varias entradas del diario). Durante la segunda exploración de las edificaciones y, específicamente, del sótano, el prófugo describe:

[E]ntré en una cámara poliédrica [. . .] di un paso; por arca-
das de piedra, en ocho direcciones, vi repetirse, como en
espejos, ocho veces la misma cámara. Después oí muchos

pasos, terriblemente claros, a mi alrededor, arriba, abajo, caminando por el museo [. . .]. Temí una invasión de fantasmás, una invasión de policías. . . (44)

Esta proliferación de sonidos responde, como el fugitivo acabará comprendiendo, a la acústica del lugar. No obstante, antes de percatarse de los efectos de las grabaciones de las máquinas de Morel, ya ha estado expuesto a la reproductibilidad que ocurre entre los edificios. La huida no se traduce como posibilidad seria porque conoce “el infierno que encierra [el] bote” (47). Lo que ignora entonces es la distopía representada en el infierno de la isla. Se trata, pues, de una *metacárcel*, de una cárcel extendida que va más allá de los límites sospechados y que es capaz de distorsionar, a su manera, el modo utópico de la inmortalidad que Morel ha conseguido mediante el funcionamiento de sus máquinas.

Con las exploraciones espaciales, el prófugo también descubre que las conversaciones de los individuos se repiten y dicha repetición es aún más atroz, puesto que la circularidad exhibida no contiene material suficiente para proveer la ilusión de la novedad. No obstante, las reiteraciones del diálogo le sirven al fugitivo para modificar la memoria (cosa que reconoce en el mismo diario). Su voluntad por corregir los recuerdos es esencial para la función escrituraria. Por ejemplo, cuando cree que la amada ha abandonado la isla, declara: “[p]arezco jugando: he perdido a Faustine, y atiendo a la presentación de estos problemas para un hipotético observador, para un tercero” (62). Además de estar convencido que su texto podría caer en manos de otro capaz de comprobar su versión y hasta de, en el mejor de los casos, difundirla, el diario y los instantes destinados a la escritura son lo más parecido al recreo en la vida del fugitivo (entendiendo que cada vez que supera alguna adversidad anota el suceso). Por el contrario, no debe concebirse como ociosa la contemplación del objeto del deseo (la cual sirve para aclarar los atributos del territorio insular) ni las labores diurnas que posibilitan su supervivencia. A ese respecto, en “Islands of the Living: Death and Dying in Utopian Fiction” Leah Hadomi agrega:

[t]he primary Utopian intention to overpower death and dying culminates in a dystopian world [. . .] the actual outcome is a dystopian world in which human aspirations

are reduced to primary needs of existence. Involvement in any type of human contact becomes limited and depends on the extent to which other persons might serve to postpone the fixed hour and prolong the terms of life. The event of death reveals itself as a deterioration to an essential, reduced social experience. (93)

Las actividades en las que se ocupan los veraneantes son contrapuestas anímicamente con las del protagonista cuando por ejemplo, “los turistas se acercan al agua entre bromas y risas, con una despreocupación ajena a la presencia del desconsolado fugitivo” (de Navascués 33).

Poco a poco el fugitivo va haciendo descubrimientos sobre las operaciones de la isla. Escondido en el museo escucha la explicación sobre la invención de Morel. En “Ghosts of the Future: Marxism, Deconstruction, and the Afterlife of Utopia” Antonis Balasopoulos desarrolla dos conceptos esenciales: *spectral rupture* y *apparitional unconscious*. El crítico argumenta que “the guest is a ghost because his bearing witness to Utopian alterity is made possible by his exclusion from it, the fact that he can never be fully present in the society he describes [. . .] He cannot return to his own present without haunting it in turn” (2). Por medio de la revelación de la mecánica moreliana y la naturaleza fantasmática de la comunidad imaginada por los caprichos de inmortalidad del científico, sobre el espectador oculto ha caído la verdad como una maldición. Tal como propone Balasopoulos, el protagonista está formalmente atrapado entre la sociedad secreta (a la que no puede ingresar) y la realidad paralela que ha conseguido (y a la que no puede volver). La noción carcelaria, finalmente, se va concretizando como una perturbación que minará las estrategias racionales con las que el fugitivo se ha ido defendiendo. La conjura-conjuro de Morel no va de ningún modo dirigida hacia él: las víctimas de la conspiración moreliana han sido otros que, sin sospecharlo, son la representación hedónica de los movimientos liminales dentro de la isla y dentro de las proyecciones. Por tanto, la paranoia queda confirmada, pero no como se había concebido en un principio. El orden del nuevo acoso para el fugitivo consiste en coexistir con unos seres destinados a la repetición infatigable. En cierto sentido, este es el momento en el que la utopía y distopía se configuran en la conciencia del protagonista como sistemas intermitentes controlados por el mecanismo de proyección del científico. Sobre este aspecto, Margo Glantz manifiesta que

la isla de Morel es un espacio sagrado donde se ha constituido la utopía de la eternidad. La eternidad que Morel sugiere ha encontrado su espacio y su proyección, pero le faltaba la mirada. La mirada recrea la utopía y confirma su existencia en las palabras del manuscrito que la revela. Sin la narración, la isla sería una utopía sin memoria, un espacio mutilado, un espacio sin ritual, un espacio invisible. El narrador es el testigo de la creación, es el espectador ante quien se proyectan las sombras: a él se le confiere la investidura del sacerdote que al oficiar el ritual nos lo transmitirá. (42)

Por otro lado, no debe soslayarse la visión de departamentalización y privatización de la vida que se cuele en la obra. Con las primeras teorizaciones que realiza el fugitivo sobre máquinas futuras que podrían complejizar el artefacto corriente de Morel, el protagonista apostilla que “la vida será, pues, un depósito de muerte” (91). Al reconocer que en dichas máquinas por venir la imagen muy seguramente continuará sin vida (sin alma), el personaje principal esboza escenarios intervenidos por el deseo de lo individual. En su maquetación, explica que

el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. (91)

Con esta apología de lo privado el narrador se aproxima a la misión y visión que el científico profesaba. Tal ejemplificación no se aleja demasiado de la anécdota donde Morel revela la naturaleza de su invención:

[e]sta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones –físicas, morales– para su defensa: creo que la protegerán. Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos– repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de

ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva. (87)

Tan convencido está de la validez del invento que necesita verlo resguardado de otras sociedades del mundo. Al final, deduce que hay tres factores que protegen el artefacto: 1) el distanciamiento de Morel con la comunidad científica que evita para no lidiar con asuntos éticos, pues con tal de atrapar a Faustine, “la mató, se mató con todos sus amigos, inventó la inmortalidad” (105); 2) el aislamiento de la localidad (y los arrecifes que sirven como barrera) y 3) la leyenda en torno a ese territorio insular, respaldado por el rumor de la enfermedad, además de la posición geográfica y la imposición mítica que desvían la llegada de cualquier curioso. En pocas palabras: Morel se encarga de proveer espacios apropiados con el propósito de proteger el invento, en caso de que, faltando su fundador, se asegurara a sí mismo.

Estas discontinuidades utópicas y distópicas provocan, tanto para Morel como para el narrador del diario, cierto desequilibrio obsesivo que conduce a ambas figuras a la sublimación de sus respectivas obras. Es decir, que la maquinaria reproductora del científico y la actividad escrituraria del fugitivo no son más que los intentos de darse a la exploración de la isla (como zona ideal para las prácticas asociadas a la inmortalidad y como escondite que protege de los sistemas de justicia que lo atormentan, en caso del prófugo), así como de perseguir y apresar a la mujer (objeto del deseo al que, pese a sus tentativas, no logran poseer del todo).

b. Visión sentimental

En este apartado vale recordar que si bien la reacción ante la existencia de la mujer es inicialmente fatalista, pues el personaje principal se convence de que “conviene [. . .] renunciar, interminablemente, a cualquier auxilio de un prójimo” (45), el narrador comienza a interesarse por esta presencia femenina. Poco después el prófugo vuelve a escribir: “no espero nada. Esto no es horrible [. . .] esa mujer me ha dado una esperanza. Debo temer a las esperanzas” (45). Sin embargo, el punto álgido de la fijación del fugitivo hacia Faustine ocurre alrededor del episodio del jardín. El hombre procura acompañar las flores con una inscripción que expone su interés romántico. De las inscripciones pensadas, la primera parece vaticinar su destino: “Mi muerte en esta isla has desvelado. Me alegraba de ser un muerto insomne [. . .] Creo

que me cegaban: la afición a presentarme como un exmuerto; el descubrimiento literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer” (54). Faustine ignora el jardín por completo, pero el protagonista continua con su cortejo. En otro de los acercamientos, acaba topándose con la mujer que viene acompañada por Morel. Ya antes el narrador lo ha supuesto un “falso tenista” (45) juzgando su indumentaria, y con el siguiente pasaje se acrecienta cierta noción de simulación y disfraz, ya que de la descripción de la conducta y la apariencia de Morel podría entreverse alguna impostura: “La barba parecía postiza [. . .] Habla despacio, abriendo mucho la boca [. . .] vocalizando infantilmente” (56). A partir de entonces se empieza a gestar un afán fáustico,⁵ una inclinación por descifrar el papel que cumplen los turistas y las complicaciones de la isla. Esta pulsión suma al afán originario de poseer a Faustine y desentrañar los misterios que el protagonista le atribuye al objeto de deseo. En todo caso, el narrador recoge dos comentarios de Morel que exacerban la extrañeza de su personaje: “—Créame, Faustine —dijo el barbudo con desesperación mal contenida [. . .] —No hay que preocuparse. No vamos a discutir una eternidad” (57). Como respuesta, el espectador oculto reacciona diciendo: “No comprendo bien la situación. Este hombre ha de ser mi enemigo. Me ha parecido triste; no me asombraría que su tristeza fuera un juego” (57). Estas elucubraciones no deben caer en el olvido, pues en las postrimerías del trabajo las posibilidades en torno de la identidad de Morel serán retomadas.

Lo que comenzó siendo para el prófugo una competencia tácita y unilateral por Faustine, paulatinamente se convierte en el procedimiento de adquisición y desplazamiento en el que el narrador se va confundiendo con Morel. Estas instancias de indistinciones se inician con un episodio onírico: “estaba en un manicomio [. . .] Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio” (69). Al volver a la vigilia e intentar conciliar la carga onírica junto con la circunstancial dada por la isla, el fugitivo deduce una explicación y expresa:

[e]stuve horrorizado (pensé con teatralidad interior) de ser invisible; horrorizado de que Faustine, cercana, estuviese en otro planeta [. . .] pero yo estoy muerto, yo estoy fuera de alcance (veré a Faustine, la veré irse, y mis señas, mis súplikas, mis atentados, no la alcanzarán); aquellas soluciones

horribles son esperanzas frustradas [. . .] Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres de distintos planos. (70)

No va tan solo consolidando discursivamente su temor, sino que sospecha de las distancias que lo separan existencialmente de los otros habitantes de la isla. De esto, el acoso del prófugo ante la contemplación de ocasos por Faustine es sacrificio amoroso insuficiente, debido a que no habrá reconocimiento ni comunión que valga (al menos sin intervención de un tercero exponencialmente interpelado por las persuasiones escritas en el diario). Margo Glantz, en “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor”, afirma que

su amor por Faustine es la muerte de su cuerpo, su necesidad de volverse imagen y la constatación de que Morel es su proyección. Morel y el narrador son espejos donde se refleja la misma apariencia y ambos persiguen el mismo fantasma, la misma sombra, un bello espectro, la eternidad del amor. (51)

El proyecto del científico en colaboración con el acto escriturario del personaje principal funciona como deificación y deicidio de la amada, ya que para el intento de posesión del objeto del deseo y la inmortalidad es necesario el atrapamiento. Es decir, Faustine es endiosada tanto por Morel y su vehículo para el milagro de la inmortalización como por el protagonista y su compromiso por el deseo del lápiz.⁶

Pese a todo, Faustine es inalcanzable. La probabilidad de posesión es desde un principio, imposible. No hay estabilidad alrededor de su espectro. Sin embargo, el deseo oscurece la razón de ambos pretendientes al punto de acabar inmolándose por ella. Sobre esto, Fredric Jameson indica que

Utopia is inseparable from death in that its serenity gazes calmly and implacably away from the accidents of individual existence and the inevitability of its giving way: in this sense it might even be said that Utopia solves the problem of death, by inventing a new way of looking at individual death, as a matter of limited concern, beyond all stoicism. (123)

Es decir, sus muertes vienen representando un sacrificio amoroso que, según sus términos, podría permitir el reencuentro postrero con el objeto del deseo mediante la negación de la realidad. En cuanto a la posibilidad de corresponder afectivamente, Glantz explica:

Faustine es ambigua y nunca sabemos si ama. La ambigüedad que hace de esta mujer ‘un ser de fuga’ [. . .] le confiere ese extraño halo indiferenciado y la convierte en estatua mirando hacia el poniente, lista para ser contemplada y adorada por el narrador. La ambigüedad se subraya con la imagen de la ceguera que hace del enamorado un ser invisible y de la dama un fantasma. Faustine no puede amar al narrador porque no se encuentra en el área de su conciencia. (52)

A todas estas, el prófugo no deja de extrañarse ante la naturaleza distante de la amada y de los demás habitantes de la isla. Bajo esa sorpresa, expresa que “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” (86). Esta conciencia de la comunidad de seres espectrales que lo rodea se convierte en una modificación de condena; para el fugitivo, ya acostumbrado al nomadismo, esto representa no tan solo una ubicuidad de la tortura, sino también un suplicio afectivo, pues sabe trunca las posibilidades de asilo y de comunión con el objeto del deseo. El narrador cristaliza esto al declarar: “paso las otras noches a lo largo de la cama de Faustine [. . .] y me conmuevo mirándola descansar tan ajena de la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo” (90). Por ende, el fatalismo vuelve a emerger de las palabras del personaje principal al circuito vigente de la isla. Esto se puede apreciar desde las enunciaciones persuasivas con las que principia varias entradas del diario hasta la rogativa final, en la que implora por la eterna vinculación con Faustine, ya no tan solo bajo las leyes de la reproductibilidad de la máquina sino también con un sometimiento nuevo de un artefacto futuro que consiga enfrentarlos en un mismo plano. De hecho, siente la necesidad de aclarar que de ninguna forma se aventuraría a destruir el aparato de proyecciones. Todo lo contrario: el protagonista pretende, como se ha apuntado, erigir un museo más ambicioso y complejo en torno a la mujer y las demás proyecciones. Según Leah

Hadomi, “biological and technological means do succeed in guaranteeing Utopian expectancies of extension of the life span of human beings or attempting to duplicate them by mechanical replicas; but the dystopian pattern that evolves encompasses a complete change in the priorities of values” (93-94). En este momento, el fugitivo parece haber abandonado sus medios de racionalización—tan presentes en tono en la parte inicial del diario—y, movido por la desesperación, resuelve hacerse copia junto a la amada, soslayando las implicaciones que dicho acto producirán.

Ya en las postrimerías del relato el protagonista asimila las reglas del juego de la isla. Este evoluciona de especulador a espectador oculto hasta adquirir el rango de los demás habitantes: el de ejecutante de espectáculo. El fugitivo, entonces, comparte un falso protagonismo con Faustine, donde adecúa sus diálogos con aquellos emitidos por la mujer. Al dejarse grabar por los receptores de actividad simultánea, cuenta:

[R]epresenté bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar. (105-106)

A partir de este episodio la novela empieza a cifrar una serie de convergencias entre las tres figuras principales del relato: Faustine, quien moviliza el deseo en el otro e inspira la retención de imágenes. Ella es la mujer imposible amada con fervor y que podría significar la salvación pero que nunca corresponde, puesto que no es real, no tiene alma y solo figura en la narración como fantasma u objeto que afecta al personaje de interés (una función narrativa típica de las representaciones femeninas en algunas de las tradiciones literarias occidentales); el curador Morel, quien es la mente maestra detrás de la captura con la que pretende elevar a rango artístico la memoria (como cultura

viva) para hacerla ingresar en su museo; y el fugitivo como trovador de elegías prosaicas que no vive, solo sobrevive hasta encontrar a Faustine cercada de vacíos, lo que vivifica la angustia de la distancia entre gestos y palabras que jamás podrán coincidir o transmitirse. Con este último hay una revaloración de la escritura, ya que, como señala Glantz, el diario del prófugo anónimo complejiza mítica y lingüísticamente el artefacto de Morel. En ese mismo sentido, Gerardo García Muñoz en su libro *El sueño creador: Adolfo Bioy Casares, el ABC de la invención*, aventura que

[N]o es arbitrario que el fugitivo haya iniciado el registro de sus experiencias tras percibir [. . .] a las copias humanas [. . .] la palabra escrita equivale a la semana almacenada en los discos eviternos, y mediante la lectura, el usuario del texto activa la máquina tipográfica que reproduce la historia grabada en la hoja. En otras palabras, el edificio narrativo exhibe dos niveles: el primero se desarrolla de manera explícita en la andadura de la novela, esto es, el artefacto de Morel es el otorgante de la vida eterna, y el diario desempeña la servil función de mero transmisor de las acciones; en el segundo, la escritura del diario desplaza al dispositivo mecánico para instaurarse como venero de inmortalidad literaria. Así como las mareas son la fuerza que emplaza a las imágenes corpóreas, el proceso de la lectura anima la historia escrita por una conciencia segura de la fama más allá de la muerte. (32)

CONCLUSIÓN

Más allá de la convergencia evidente con Faustine, queda por discutir la convergencia con Morel. Las primeras descripciones del científico lo presentan como a un falso tenista con barba postiza y que, al hablar, gesticula en exceso. Curiosamente, estas caracterizaciones se acoplan a las suyas. En dos ocasiones previas, el prófugo alude a su vello facial: “[d]espués de bañarme, limpio y más desordenado (por efecto de la humedad en la barba y en el pelo), fui a verla” (49); “[q]uizá yo olvide mi barba, mis años, la policía que me ha perseguido tanto. . .” (52). Con todo y que estas alusiones puedan resultar algo endeble en cuanto a posibilidades de similitud,

no hay que pasar por alto que, igualmente, las gesticulaciones excesivas atribuidas a Morel se reproducen también en el fugitivo: “[u]na molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene –como creo– los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad” (106). Podría, pues, empezar a entenderse a Morel y al prófugo como representaciones de una misma persona, ya que ambos, muy a su manera, desarrollan artefactos asociados al alargamiento actante y, en cierto modo, también a la inmortalidad. De esa manera, el diario del falso protagonista podría ser el modo expiativo de Morel, una forma escrituraria y catártica, una defensa de la maniobra moreliana justificada única y exclusivamente por la fijación con la mujer. Por más que este ángulo pueda resultar conflictivo (quíerose especulativo), el narrador contribuye a la confusión al declarar que “la esperanza de suprimir la imagen de Morel me ha turbado. Sé que es un pensamiento inútil. Sin embargo, al escribir estas líneas, siento el mismo empeño, la misma turbación. Me vejó la dependencia de las imágenes (en especial, de Morel con Faustine)” (106). Esto no es más que una forma fatigosa de proponer una investigación posterior que concentre los esfuerzos en confirmar cuán plausible pueda ser esta teoría.

Finalmente, la imbricación de la supuesta veracidad del diario frente a la dramatización con Faustine reformula, casi por accidente, los arquetipos de la ficción utópica y distópica. Ante el desnivel entre lo real y lo fantasmático en el que el fugitivo se halla atrapado, este hace una reescritura, un nuevo mito de creación con el que prefigura su visión sentimental, así como su valoración didáctica del sufrimiento. Balasopoulos entiende que “[i]t is one of the cardinal virtues of this hermeneutic restitution of the apparitional unconscious at the heart of the fiction and philosophy of Utopia that the theme of spectrality [. . .] mutates into a theoretical meta-commentary on the [. . .] debate over the demise of the genre itself” (3). Si bien con la construcción de este modo de la memoria se ponen en enfrentamiento los procesos escriturarios de afán utópico y distópico, esto, a la larga, provoca la desaparición de este género literario en sí mismo, pero propone un nuevo género como resultado del tono paranoico que se inmiscuye consistentemente en el diario del protagonista. En palabras de Leah Hadomi,

[A] convention of Utopian writing is the successive structure of the plot as well as an inclusion of a romantic entanglement as a secondary plot [. . .] but a meaningful deviation from the conventional dénouement of most dystopias is evident. Dystopias, for the most part, end with the failure of the revolt and with the spiritual death of the protagonist. The ending of dystopias dealing with death, however, although involving a failure of the alternative world, leaves the consciousness of the protagonist unimpaired and ambiguous. (96)

Esta inestabilidad entre utopía y distopía de la que participa el prófugo impacta de algún modo aquella misión que el emisor tenía en mente con su diario. El testimonio, ese documento que retrata “la verdad”, queda subvertido y transformado en lo que está más próximo a ser una ficción entendida en su modo más convencional o quizá en un manuscrito que destapa una conspiración aún ignorada. Es decir, el fugitivo es testigo de una realidad que escapa a su entendimiento racional, comparte mediante la escritura lo que cree experimentar y, con ello, procura revelar el secreto moreliano. Con esta hibridación de confesión y novela, el escritor anónimo no tan solo fractura y escayola el lenguaje, sino que reflexiona y profundiza en las capacidades de inmortalidad que ambicionaba el científico con su proyecto. En ese sentido, la novela (como género) es la tensión creada por las contradicciones desde la que refulgen sugerencias filosóficas, poéticas y ontológicas que coadyuvan, finalmente, a la sofisticación del engaño y el deseo (como tramoyas de la mentira). Lo que hace que la ficción sea concebida como un espacio de tensiones y distensiones, en donde se aprehende la mentira y, en la mayoría de los casos, se va desanudando. La naturaleza de la escritura utópica y distópica, pese a los insistentes intentos por conservar la credibilidad del narrador y por solapar la consolidación discursiva del temor, acaba produciendo una literatura de la sospecha.

Si bien con las confesiones y la narración del diario (entendiéndolos como un acto de escritura y escrutinio paranoico) se derrumba el mito fatalista alrededor de la isla, el fatalismo en torno de Faustine queda protegido tanto por la obra de Morel como por la del fugitivo. El espacio insular apresa ahora fuera de los secretos, pero Faustine condiciona aún más allá de las verdades y los descubrimientos. Por

tanto, el aislamiento carcelario que representa la isla se reduce por el castigo detrás de la imposibilidad de la adhesión. Este fracaso sentimental frena la intermitencia utópica-distópica e instaura únicamente la distopía en el imaginario del prófugo. A su vez, la inconformidad con respecto del mito de la creación que este ha podido concebir por medio de sus apuntes, lo llevará a poner en operación un mito de la destrucción: demostrar las deficiencias de la creación moreliana (sin destruir propiamente los aparatos reproductores), implantar un falso recuerdo en la memoria de la isla y desvirtuar el contenido del diario al convertirlo en un intento cartográfico del lugar habitado y de la voluptuosidad de un amor no correspondido.

Notas

1. Como también la proximidad nominal entre Tomás Moro, el Moreau de H.G. Wells y el Morel bioycasariano.

2. En esta novela corta, Franz Kafka narra la historia de un explorador que presencia la ejecución de un soldado insubordinado durante una visita que realiza en una colonia sin nombre. El sistema condenatorio está basado en una doctrina jurídica arbitraria en la que el acusado de turno no tiene ningún derecho a defenderse. Lo que administra este modo frío de justicia es una máquina de tortura que inscribe la condena sobre la piel del acusado al punto de llevarlo a la muerte.

3. De igual modo, en varias ocasiones se constatará que ha consumido frutos adulterados por las máquinas, lo que podría haber provocado sus desvaríos. Por ejemplo, en una ocasión estando escondido y tratando de oír una conversación afirma que “estaba detrás de un fénix moribundo” (71). Este episodio no se discute ni se explica en ninguna entrada posterior.

4. El narrador destaca sus malas condiciones en varios momentos: “Estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla” (37); “El dolor, una lividez húmeda y espantosa, catalepsias que no me dejaron un recuerdo, inolvidables miedos soñados, me ha permitido conocer las plantas más venenosas” (46-47); “. . .mi cerebro castigado por carencias, tóxicos y soles” (63); “Esto es un infierno. Los soles están abrumadores. Yo no me siento bien. Comí unos bulbos parecidos a los nabos, muy fibrosos” (71).

5. Similar al Fausto de Goethe (paronomasia Fausto-Faustine), el personaje anónimo de esta novela será capaz de todo con tal de conseguir su objetivo. Pero, más que querer alcanzar el conocimiento infinito, aquí el protagonista se vuelve hacia el proyecto de Morel con crédulas aspiraciones

de inmortalidad utilizando los mecanismos desarrollados por el científico para acercarse en tiempo y espacio a Faustine.

6. Si se habla del deseo del lápiz, podrá igualmente concebirse una repulsión del lápiz, esto no necesariamente como gesto censor, sino más bien como un efecto de episodios inenarrables en los que se escapa el lenguaje y este no puede cumplir su misión transmisora. O como vacíos informativos en donde el relator opta por ciertas supresiones y modificaciones con tal de adelantar su versión de los hechos.

Obras citadas

- Balaspoulos, Antonis. "Ghosts of the Future: Marxism, Deconstruction, and the Afterlife of Utopia". *Theory & Event*, vol. 12, no. 3, 2009, pp. 1-18.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Ed. Trinidad Barrera. Cátedra, 1995.
- . *La invención de Morel*. Ed. Sandra Gasparini. Colihue, 2014.
- Camurati, Mireya. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Corregidor, 1990.
- De Navascués, Javier. *El esperpento controlado: La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. EUNSA, 1995.
- García Muñoz, Gerardo. *El sueño creador: Adolfo Bioy Casares. El ABC de la invención*. Fondo Editorial Tierra Adentro, 1994.
- Glantz, Margo. "Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor". *Intervención y pretexto*. Posdata Editores, 2012.
- Hadomi, Leah. "Islands of the Living: Death and Dying in Utopian Fiction". *Utopian Studies*, vol. 6, no. 1, 1995, pp. 85-101.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. Columbia University Press, 1994.
- Kafka, Franz. *En la colonia penitenciaria*. Alianza Editorial, 1995.
- Kovacci, Ofelia. *Adolfo Bioy Casares*. Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Rojas, Eunice. "The Asylum in the Works of Julio Cortázar and Adolfo Bioy Casares". *Spaces of Madness: Insane Asylums in Argentine Narrative*. Lexington Books, 2015.