

LECTURAS

MORFOLOGIAWAINHAUS

1, 2 | DG | FADU | UBA

**MAQUINA Y MAQUINISMO
EN LA INVENCION DE MOREL**

NICOLAS ROSA

MAQUINAS Y MAQUINISMO EN LA INVENCION DE MOREL

NICOLAS ROSA

1. LA MÁQUINA DE SENTIR

El relato de Camilo H. Huergo, autor inventado de un relato inventado, verifica que el hijo del protagonista, despojado de visión, de habla y de audición, seguirá desterrado en “un altillo abandonado lleno de máquinas”. (*Los inmortales* de Adolfo Bioy Casares).

Narrar es hacer ver, hacer sentir, hacer oler; estas organizaciones producen la fundamentación de la narración, son imágenes que presiden la narración de los últimos cien años, pero quizá sea posible señalar el predominio de una de ellas en ciertas estructuras narrativas que, en algunos, regulan el relato. Como todos sabemos, es Proust en la narración contemporánea donde sobresale quintaesenciada la atmósfera que preside lo que podemos denominar la aireación del texto, texto airoso donde el perfume, el olor de las lilas o la reminiscencia del olor de la magdalena mojada en el té de Celeste, o las vibraciones de la temperatura en la arena de Balbec, o en la conmoción de la sonoridad de las sonatas de Vinteuil, es donde se confunden todas las sensaciones auditivas, olfativas, perceptivas de la narración actual.

Pero en otros autores, la percepción visual, aquella que quizá estuvo precedida por los instrumentos ópticos —la óptica como instrumento dirigió la vista errátil del sujeto hacia los objetos privilegiados, ya sea en las estrellas (astronomía y astrofísica), o hacia las profundidades terrestres (las grutas y pasajes y el interior de los volcanes, una espeleología y una centellografía del mapa interno de la tierra en Verne, en Maupassant, en Borges) y en las profundidades abismales de las ciudades (Cortázar, Sábato), o en los ámbitos extraterritoriales como la península, como la isla, como el piélago terrestre, o en los archipiélagos, como en Defoe, como en H. G. Wells, como en Bioy Casares)—; en todos ellos se

combinan los mandatos narrativos fundamentales: hacer ver, hacer oír, hacer sentir, apoyados en mandatos perceptivos exigentes, la fe perceptiva (*creo en lo que vi*), la sujeción de la audición (*pero si yo mismo lo escuché*), que desaloja la precariedad de la autenticidad de la abducción de los otros, y la sumisión a la empiria de los sentidos (*yo lo siento así*) que confirmaría todas nuestras transacciones con el mundo y con los otros sujetos, verdaderas coartadas corporales frente al razonamiento del intelecto.

La narración de Bioy Casares, siguiendo una larga tradición, intenta, y lo logra, organizar un delirio óptico con todas las formulaciones que una narración de la vista puede alcanzar en la contemporaneidad. Cuando Verne quería hacernos ver, sólo contaba con la óptica de la época, y con su imagen científica, cuando la novela visionaria con residuos góticos de los escritores fantásticos franceses (Barbey d'Aureville o Théophile Gautier) proponían profundizar con el escalpelo de sus fantasías las zonas irredentas de la otra escena (fantasma gótico, pero sobre todo, el doblado de la teatralidad humana, el *Doppelgänger*, la duplicidad, el otro y el mismo, la escisión primera de la que se da cuenta con la teoría del clivaje yoyca), o cuando la así llamada escuela realista atisba en las pasiones reales e irreal del hombre (Zola, Daudet, los del alma alemana, Tieck, Heine), no tenían a su alcance la invención mecanicista de que es tributario Bioy Casares, que van desde el remoto pasado hasta las “invenciones” del momento: teléfono, grabador, máquinas eléctricas, máquinas de reproducción, máquinas de invención y maquinarias de transformación que permitirán con mayor claridad enfocar el encuadre, el relieve, la perspectiva de los personajes y accidentes que deambulan en los textos.

En la Edad Media, las artes mecánicas (*ars mechanica*) eran un arte inferior y subordinado, sustituyendo y renegando de las invenciones clásicas que alimentaron la imaginación de los griegos y roma-

nos. La desconfianza de la religión a los artefactos mecánicos provendría de los efectos imitativos en dos secuencias: se podía imaginar una fuerza, una potencia ilimitada y autogeneradora sólo atribuible a Dios, el inengenerado y causa de Sí Mismo (*causa sui*) y la posibilidad de rivalizar con la Mecánica Universal, la Naturaleza como verdadera y productora. La simulación artificial de la vida, del existente humano, provocó horror y pavor. Sin embargo, todos lo sabemos, que la imaginación del hombre es un motor inspirado para producir las invenciones más fantásticas, sobre todo en el campo de la reproducción, ya sea arqueología, estatuaria, mecánica o cibernética.

Si la pregunta primera es cómo imitar la vida, la segunda es cómo imitar el cuerpo que da cuenta de esa vida, como corpóreo o materia fluida, oponiéndose a los “incorporales” como simulacro, con un “fantasma en perpetuo devenir”, las personas y los personajes fantasmáticos son ellos y otra cosa. El cuerpo de Faustine es simultáneamente cuerpo e imagen, cuerpo y cuerpo fotografiado, cuerpo corpóreo que deviene cuerpo cinético, incorporado a una realidad filmada para siempre en la imaginación, cuerpo incorruptible: la lucha entre lo incorruptible y la corrupción, entre la imagen eterna y la desaparición, entre la extensión y la intensidad, entre lo continuo y lo fractal, entre el instante fugitivo y la fijeza de la inmortalidad. ¿La máquina de Morel es un intento de eternizar el instante en la repetición proustiana de la memoria o es la tentación aventurada de fijar la irrealización corporal de la duración fugaz del momento? El tiempo de las mareas inestables, como lo señala el narrador, es el eterno retorno isócrono de lo puramente natural pero al mismo tiempo la fugacidad de lo irreplicable. Toda máquina está sujeta, aviesamente, como la máquina humana, a un desperfecto.

El enigma que debe resolver el narrador personaje es dilucidar si el cuerpo de Faustine es corpóreo o incorpóreo. La atracción física es palpable: el narrador quiere sentirla, verla, olerla, tocarla, pero algo de la intangibilidad de la forma lo detiene, algo de la repetición de los gestos lo paraliza y enmudece: las palabras que oírán serán siempre las mismas, las músicas son irrefrenablemente las mismas y superficiales melodías, incursionando en otro nivel: ¿el fantasma de Faustine es una fantasmaticización contradictoriamente real o un fantasma “inventado” para la consolación del narrador o quizá, y por qué

no, del autor, e incluso del lector? ¿La reiteración constante de las mareas desequilibradas es la imagen de la reiteración o la réplica de la imagen? ¿Faustine es una replicante de lo mismo o la invención reiterada de la imaginación afiebrada del narrador? El relato nunca lo decidirá. El objeto amoroso del narrador es siempre el mismo como mecanismo repetitivo de la paranoia celotípica. Todo objeto amoroso, en el límite de la pasión, es siempre pura efigie.

Psicológicamente se dice, el mecanismo de la mente, el mecanismo de la razón, el mecanismo del espíritu, para dar cuenta del sistema operativo de las funciones, lo que implicaría dos categorías: la energía y la fuerza motriz —la máquina del Viajero en el Tiempo de Wells es una simple construcción de engranajes y poleas, pero tiene un instrumento simultáneamente primitivo y sofisticado—: la palanca que engrana dos términos filosóficos: la potencia como causa y la energía como fuerza. De dónde proviene la energía de la aparición de Faustine, ¿de su calidad de “spectrum” o de la proyección imaginaria del narrador?

La invención de Morel es la reproducción, en el sentido técnico, de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. Reproduce la dinámica y reproduce la invención, reproduce el ansia mecánica del mecanismo: inventar una máquina que pueda transportar por el pasado relatando la imagen, y por el futuro inventado en la ficción. Pero aquella máquina que poseía el Viajero del Tiempo de Wells ahora aparece con una máquina de hacer ver creada por la ciencia fantasmagórica, aquel arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones ópticas. Debemos entrar al museo de ilusiones de la lamparoscopia. Aquella máquina recordada por Borges y por Bioy de Atanasius Kitchner, la “máquina catóptrica” que antes de la “linterna mágica” o “fantascopia” hacía emerger la realidad, creando, vengativamente en contra de los dioses, figuras tan reales como los hombres mismos.

La sombra siempre dio origen a susceptibilidades con respecto a la realidad. La sombra siempre es sospechosa: ambigua entre la noche y el día, entre lo diáfano y lo impuro, entre el arte de la luz y el arte magno de la alucinación, a mitad de camino entre la adhesión o la negación en el discurso lógico del lector que se entrega a la lectura de ficciones inventadas. Cuando suspende la lectura, quizá para reflexionar, quizá para descansar de todos los ata-

víos de la imaginación, la invención de Morel aparece tanto como una alucinación del personaje-narrador-protagonista, el declarado fugitivo, y el texto no deja de reiterarlo, o como invención retórica deslumbrante de una máquina que nos lleva al pasado donde releeremos a Raimundo Lull o quizá, más allá, a la caverna platónica, o hacia el futuro de la resurrección, en tanto la máquina de Morel puede ser interpretada como una “máquina de resucitar” o como una “máquina de transposición” entre lo real y lo virtual, entre lo fugaz y lo permanente, y al nivel de la verificación, entre la creencia y la no creencia. Wells alimenta la insoportable relación entre lo posible y lo imposible, y si *La máquina del Tiempo* es una realidad científica, sus viajes no lo son. Si la relatividad, decimos, la relación entre tiempo y espacio einsteiniano, debe ser sostenida con respecto al tiempo de Aristóteles y al tiempo mecánico de Newton como tiempo orgánico y subjetivo, mientras que en Einstein está vinculado al campo electromagnético y al campo nuclear y sólo es referible, o mejor, relativo, al espacio. Pero el enigma del tiempo-espacio sigue existiendo. Las paradojas de Epiménides el mentiroso y de Aquiles y la Tortuga (Borges), dejan de ser motivo de reflexión (premisas, ensayismo, discusiones, reflexiones, exámenes, técnicas retóricas borgianas) para edificar el armazón —y para ser fiel a Bioy debiera llamarlo “dispositivo”— donde se cristalizan los relatos más conspicuos de Adolfo Bioy Casares. Más allá del tiempo cosmogónico, el tiempo calendario (el de los almanaques, de las efemérides, de los husos horarios), el tiempo de los relojes, el tiempo contenido en máquinas rutinarias, que originan los sucesos y los sucedidos alimentan el tiempo vacío de una narración. El relato de la religión fantasmática del siglo XVIII originó la creación de máquinas que contaban el tiempo pero en los registros de la frecuencia (repetición) y en la continuidad (reiteración). ¿Cómo marcar el paso del tiempo en un espacio determinado? La fabulación de los llamados “relojes de misterio” (misterio que todavía hoy no he llegado a desentrañar a pesar de mis investigaciones en museos y bibliotecas españolas), son la fuente de inspiración de Hoffmann y al mismo tiempo el enigma de su movimiento; como extremos posibles de una “fabricación” del tiempo en donde se alojan el espacio y el espaciamento de la invención del “misterio mecánico de la vida” (1979: 43).

Bioy compartía con Borges la interpretación de que la idea del “eterno retorno” era la idea más pavorosa que el hombre ha creado, pero que permite operar los relatos más aventurados y fantasiosos sobre la recurrencia y las historias cíclicas. La idea mecánica del mecanismo que gobierna al hombre y al mundo, prefigurado precisamente en la Física de Aristóteles como el engranaje que articula *Automa-tón* y *Tijé* son el magma donde abrevan todos los relatos fantásticos de los siglos XVIII y XIX, que simultáneamente potencian y rebajan los trabajos de la invención.

Si Hoffmann es el antecedente de toda ilusión mecánica protagonizada por la muñeca Olimpia, es fácil pensar en la sucesión ininterrumpida de las máquinas que simulaban y que, incluso, reemplazan al hombre. Pero es interesante pensar en los predecesores de estas fabulaciones. La constitución de simulacros es constitutiva de la ficción e incluso de eso que los alemanes llaman la fictividad. Platón condena bajo el nombre de fantasma o “simulacro” lo que hoy postularíamos con una radical exigencia como “escritura”. ¿Qué es “la escritura” sino el rango mayor de la fantasmagoría? Si en las oposiciones clásicas de los valores de “verdad/no verdad” la emergencia de la fantasmagoría trastorna esta oposición, ¿dónde está la verdad de la imagen en relación a los criterios de verdad y por ende de verificación, o en relación al grado de imaginario, es decir, de ilusionismo con el cual vemos y aceptamos nuestra visión de la realidad?

Sospechamos que la teorización propuesta por Derrida (1972) puede ser extendida del campo psicoanalítico (Freud-Lacan) al campo de la retórica literaria. Detrás de toda fantasía, detrás de todo texto feérico y fantástico, reaparece el goce angustioso de lo extraño, de lo inquietante, de lo anormal, de lo simulado, de la apariencia, en donde se juega, en un juego fatal, la deshonra de la realidad. Si el fantasma es un precipitado donde aparece la ausencia del sujeto, en donde el sujeto se reposa de las travesuras del placer para anonadarse en el goce del sinsentido del relato, ¿qué busca el lector y qué le proporciona el texto de Bioy?

Si el lector busca aquello que el texto nunca le dará, la aventura del solitario, del naufrago, del presidiario, del fugitivo, está moldeado por la escena fija de un escenario convocado para su goce y preparado para su desilusión, dos términos absolutos de la lectura. La apasionante aventura inventada por

Bioy Casares es una réplica de otras aventuras del pasado que se registran en un mecanismo anticipándose a cualquier chip de la memoria y proyectando hacia el futuro toda “una” historia de la literatura. La literatura romántica es la que lleva al grado extremo este elemento de la ficcionalidad absoluta en el corazón mismo de la realidad. En Novalis el telescopio es la fórmula de la clarividencia del artista, y en la versión opuesta, en el *Wilhelm Meister* de Goethe, “los microscopios y los anteojos de larga vista extravían la rectitud del espíritu del hombre”. La caleidoscopia, el ver mucho de todo y desde todos los ángulos, es la imagen de la paranoia y Nathaniel, de la mano de Freud, bien lo sabía. El borde último de la psicosis paranoide y de la ficción extrema es el suicidio y la ficción extrema, aquella de la cual nunca podrá salir el narrador-personaje atrapado en la ficción de Morel. Los anteojos de Nathaniel son el reflejo de una optometría fecundada por Hegel (“el alma se encuentra concentrada en los ojos”) y apresada en la aporía lacaniana: “Nunca me miras allí donde yo te veo” (cfr. Jacques Lacan 1973; Nicolás Rosa 1990, 1998, Bernhild Boie, 1980).

El texto *La invención de Morel* más allá de su aventura de fabricación es, como todo relato fantástico, una escuela de la duda, generada entre la realidad y la irrealidad, entre lo verosímil y lo inverosímil, pero, a diferencia de todos esos relatos, extiende el “coeficiente de incertidumbre” hacia planos extremos porque se apoya en una nueva relación. Las invenciones fáusticas, tan señaladas con respecto a Bioy Casares, se modifican y se invierten, la desposesión del alma, el viaje del alma, el reemplazo del espíritu, el traslado y el traspaso del espíritu, se convierten aquí en una transformación, modificación y traslado del cuerpo. Lo que apremia, lo que urge en Morel, es el tomar “cuerpos”, despojando almas, reemplazando las versiones espiritualistas de la metempsicosis y de la trascendencia espirita. Desde siempre, el antejo de larga vista y el espejo alimentaron la imaginación del hombre, desde el espejo de Narciso hasta el espejo que atraviesa Alicia, erigiendo una metáfora tanto del interior del sujeto y su evolución (el estadio del espejo en Lacan) hasta el encuentro con la proyección del sí mismo, el alter ego, el otro, el alienus, la sombra de sí mismo (von Chamisso, *El hombre que ha perdido su sombra*). Pero es en el siglo XVIII donde se combustionan estas relaciones entre lo mismo y lo otro en relatos,

versiones, textos, novelas, como si la gran lectora de la época, es decir, la burguesía, intentara afirmarse viéndose a sí misma en su propia acción de leer: el texto como espejo reflejante de sus propias acciones, de sus amores, de sus visiones, las vicisitudes de su gloria y de su mezquindad. Pero verse a sí mismo, quizá sin preverlo, generó una faz horrorosa. La cara fantasmagórica del sujeto, su alternancia entre el saber de sí mismo y su desconocimiento, su legitimación y su desconcierto, el sujeto humano va perdiendo su legitimidad. El romanticismo y Freud se aprovecharon de ello.

En 1885, un científico de la época, un astrónomo, Camille Flammarion, sostenía, anticipándose a Wells y a Bioy, que las almas de los hombres emigran a otros planetas y la diferencia real del tiempo astral permitiría sugerir que una estrella, quizá la más alejada del sistema solar, esté recibiendo en este momento las almas de las personas muertas hace cien o doscientos años. No podríamos decidir si Flammarion se anticipaba a Einstein, pero sí podríamos afirmar que era el heredero directo de la teología cristiana, pero también de los viajes a la luna de Luciano de Samosata, del viaje a la Luna de Orlando Furioso de Ariosto, de Edmond Rostand o de Wells. Los personajes de Bioy Casares no viajan a los espacios siderales sino que se concretan en partículas menores, fuera de las continentalizaciones, al margen de los espacios siderales o de los espacios terrenales. Están limitados a espacios cerrados, a espacios concretos, aquellos donde la ficción se monopoliza, donde los personajes se hacen más consistentes y se concentran narrativamente: espacios fractales, allí donde la ficción deja de escribir para inventar. En una novela sorprendente de Théophile Gautier (1962) —sorprendente porque produce una síntesis perfecta entre las reglas del género fantástico y su excepcionalidad— que permitiría establecer simultáneamente una relación casi automática entre las invenciones de la ingeniería y de la técnica y la “inventio” de la imaginación que apela a lo sobrenatural, es decir, a la sobre-naturaleza, llamada *Avatar* (palabra que reuniría todas las formas extraordinarias de la sucesión, desde la encarnación terrestre de Visnú, deidad índica, hasta las formas experimentales de la sucesión, el cambio, la vicisitud, hasta la transformación y la reencarnación) narra la aventura de dos sujetos, un extranjero (polaco), otro natural (francés), uno rico noble, el otro burgués acomodado, uno espléndido y abierto, el otro introvertido

y apagado, enamorados de la misma mujer, que está casada felizmente con el rico noble. Una “enfermedad” extraña —rasgo que lo emparenta al narrador-protagonista de Morel— inexplicable, que causa un deterioro físico, un descenso de las fuerzas motoras, insomnio, en la terminología de la época, “una enfermedad nerviosa” que podría acabar con una depresión o quizá con una melancolía. La descripción del cuadro clínico es una retórica propia de la novela del siglo XIX, la neurastenia, los desórdenes nerviosos, la ponzoña que acaba con la vida de Emma Bovary, castigo divino y somático al mismo tiempo: un pecador debe pagar. Es verdad, que los detentadores del “sol negro” eran y siguen siendo un verdadero trofeo para el buen narrador, pero el siglo XIX hizo del “morbo melancólico” un escape de la tristeza romántica, pero en la variante gótica de la novela del siglo alcanza ese rasgo inscripto en las alas del murciélago. Tanto el monstruo del Dr. Frankenstein como el Vampiro de Bram Stoker están aquejados de este virus. En el nivel de la descripción de lo externo (morada, castillo, casa, apartamento) se verifican los aspectos ruinosos, polvorientos, decadentes, colores en desgaste, como el Museo y la Biblioteca, el salón de baile, de la casa de la Invención, la des-habitación absoluta que invita a la profanación o a la inversión de seres entrevistados, seres perlados de una luminosidad ectoplasmática como si habitasen la sombra equívoca de un cinematógrafo. Estos seres son también habitados, invadidos, quizá corroídos por la película cutánea que los hace lejanos en su proximidad, reales en su propia irrealidad. El antecedente de Th. Gautier —y de la animación artificial del “esqueleto-fábrica” de experimentación de los personajes— es La Mettrie (siglo XVIII). Su obra *El hombre máquina* expone los argumentos teóricos de la relación entre el alma y el cuerpo, donde la producción del alma es posterior y efecto de la producción mecánica del cuerpo, desdeñando cualquier teología y exponiendo lo que la ficción fantasmática del siglo XIX expresará como un resultado de la transposición del cuerpo y el espíritu. El antecesor de La Mettrie es Descartes, pero a su vez, es el antecesor de toda experiencia mecánica de la fabricación del cuerpo y profetiza la máquina pasional de Th. Gautier, de Wells y de Bioy Casares. El hecho de recordar como prueba de su cientificidad al Dr. Vaucanson, el creador del flautista y del pato mecánico —y La Mettrie se lamenta que “to-

avía” no hayan aparecido las “máquinas parlantes” — lo convierte en precursor de toda la fantasmagoría posterior. Había que esperar a Poe (*La doble muerte del señor Valdemar*) para asistir a esas enunciaciones imposibles, donde el hombre habla como si fuese una máquina deteriorada y a punto de extinguirse: la palabra que dice “estoy muerto”. La máquina de reproducir —la máquina de traducir— no podría inclinarse al optimismo de La Mettrie. En el registro de los “automatismos verbales”, de la paranoia, la palabra viene de afuera, sustrae el cuerpo del locutor y se vuelve incorpórea, viene desde el más allá y tiene un destinatario incierto. En el relato *Avatares* y recordemos los *Avatares de Aquiles y la Tortuga*, en donde el azar reglado de la regresión infinita hace que la lentitud paradójicamente alcance y traspase el velocísimo ritmo de la marcha de los “pies ligeros”, al decir del habitante de los Inmortales. En la casa, el melancólico Octavio de Saville posee una biblioteca de viejos libros ilegibles, desconcertados, ingobernables, una biblioteca que imita y perfecciona la biblioteca de Morel, biblioteca de un solo libro Legible reuniendo la biblioteca de Tlön y la biblioteca de Babel. El esteticismo fúnebre aparece —en los relatos fantásticos de Villiers de l’Isle-Adam, de Barbey D’Aurevilly, de Théophile Gautier, inoculados de un cierto goticismo, proveniente de Anne Radcliff, de Mathurin, e incluso de Hoffmann. Cuando en *La Princesa Brambilla* se dice:

¿Podrá usted reconocer a la ilustre Princesa Brambilla cuando pase a su lado? No, usted no podrá hacerlo si no usa anteojos fabricados por el gran mágico hindú Rufficamonte [...] y el charlatán abrió una caja de donde sacó una prodigiosa cantidad de anteojos...

recordamos inmediatamente a *El Arenero*, pero también a Gautier, entre la visión lejana del visionario, el que ve más allá tentando al Espíritu que todo lo ve y la reminiscencia que recuerda toda la vida anterior del sujeto: el conocimiento por reminiscencia es una teoría taumatúrgica que subyace en la novela fantástica, es un aprendizaje, pero también una pedagogía.

El intento del Dr. Charbonnier es superar el “estado cataléptico, el sonambulismo, la telepatía, lucidez estática” para conseguir el traspaso de las almas conservando intactos los cuerpos. El texto, en el ni-

vel argumental, se desdice por la imposibilidad de sobrevivir a la experiencia de la transformación degradada en fase evolutiva en lucha con el mejoramiento de la especie: las almas no se perfeccionan; Octavio, el más débil, el melancólico, el “enfermo” debe sucumbir, y el otro, el conde Labinski sobrevive. Pero el nivel narrativo establece la omnipotencia de la duda, si la vida es un mecanismo nervioso, si el crecimiento es una operación fisiológica que se revela en la anatomía —hueso y carne—, los cuerpos no pueden sobrevivir, ya sea por resurrección o por proyección, respondiendo anticipadamente a la pregunta de *La invención de Morel*: si todos somos figuras en imágenes cinéticas ¿quién descubriría que no somos seres humanos sino imágenes que juegan a las vicisitudes humanas, el amor, los celos, el honor y la venganza? Pero la desconfianza revela la posibilidad de un tercer ojo ausente, de un tercero que sería la garantía de nuestra existencia.

La invención de Morel como sucesora del *Avatar* de Gautier también fracasa en el registro del Gran Mecánico que mueve los engranajes del movimiento de eso que llamaríamos vida. Una verdadera catarata de microscopios —el telescopio puede infundir teodiceas, gestas o tragedias, relatos de viaje, pero nunca fantasmagorías alucinantes de la alteridad del sujeto— de anteojos, de prismáticos, de largavistas, de ojos y de falsos ojos desorbitados, como los de la hija artificial del artesano Coppelius. La melancolía como estado precedente a la excorporación, al traslado de los cuerpos y no de las almas, la melancolía genera la angustia sorda, el *angor pectoris*, la sentimos en el cuerpo, en la propia debilidad de los huesos y de la carne. El relato de Gautier, cumple con todos los requisitos del género y muestra los mecanismos de la invención:

[...] acechar y sorprender el alma y, por decirlo así, analizarla y disecarla. Pero mis inquietudes científicas no quedaban satisfechas; el alma seguía escapándose; la presentía, la olía, pero aún entre ella y yo se interponía un velo de carne que no podía separar sin que ella volase. (1931: 12)

En el juego del apócrifo reaparece el Otro. ¿Cómo evaluar el régimen de ilegitimidad del ente sino en relación al otro, al semejante, al gemelo, al clon? Si al nivel de las herencias textuales, toda reaparición del otro, ya sea por vía mecánica o imaginaria, y su

exterminio en la vida temporal, es una réplica fáustica del pacto con el demonio que en la novela de Gautier se reitera y en la crítica de Bioy es casi ya un lugar común, la figuración del humano y su permanencia mecánica es un privilegio de Adolfo Bioy Casares. La máquina de Morel no traslada almas, sino cuerpos: es una máquina experimental y realista, en el sentido filosófico del término, digamos la máquina no es invención nominalista. En *Avatar* pasa por la tenencia del nombre y de la lengua. Cuando el alma es transmitida en el cuerpo del Conde, Octavio queda enmudecido en la lengua del amor, no sabe hablar “polaco” y no puede contestar a los requerimientos de la Condesa. El intercambio magnético de almas no produce un intercambio de lenguas, y el cambio del cuerpo no produjo un cambio de nombres, la identidad civil quedó alterada como la identificación de los sujetos quedó destruida. Ninguno de los dos se siente cómodo en su nuevo cuerpo y no pueden responder a la invocación ni al vocativo. La máquina del Dr. Baltasar Charbonnier es quizá el único antecedente de esta forma de traslado. Si la atmósfera del relato remite a los mitos de la reencarnación hindú —eminentemente citados en el texto— y de la metempsicosis, dejando de lado la experiencia griega respondiendo a la moda de la época, la transformación es siempre por la experiencia de la excorporación, sujeta a la transformación de la sustancia. Desde siempre, el conflicto filosófico que anida en la novela fantástica es el problema de la sustancia y la hace heredera de dos categorías de explicación: la metafísica o la experimental. Bioy Casares está sin lugar a dudas del lado de la experimentación con un sesgo que supera las formas del puro empirismo, como la ciencia por su sistema de verificación razonada se sustrae a la verificación empírica, aunque lo reniega. Sus novelas, en especial *La invención de Morel* *Plan de evasión*, y muchos de sus relatos posteriores (*El perjurio de la nieve*, *El lado de la sombra*) son experiencias de laboratorio donde la transmigración de las almas, la reencarnación de los cuerpos, la metempsicosis, son formas experimentales del relato donde la narración experimenta y cuenta sus propias experiencias.

La máquina del Dr. Charbonnier es la réplica de una máquina abstracta —pongamos por caso la de Raimundo Lull o la de Turing o la de Torres Quevedo, máquinas cibernéticas— que tienen en común el funcionamiento automático, en unas mate-

mático, en otras, electrónico, pero en ambas opera la energía maquinística. Toda la civilización occidental estuvo teñida de la invención mecánica, desde los egipcios que iluminaban con complicados mecanismos sus estatuas para que cobrasen vida, pasando por las invenciones del siglo XVII y XVIII que construían muñecas que tocaban el pianoforte y sobre todo intentaban reproducir la condición fundamental del sujeto humano: el habla. ¿En qué lengua hablaban las máquinas parlantes y sonoras que imitaban la vida en sus funciones más elaboradas y constitutivas del humano? La reproducción de fonemas en sistemas mecánicos y fonográficos, elaboran otras lenguas, una lengua reproducida en voces que alteran la legitimidad de la palabra, así como cuando oímos nuestra voz reproducida por medios técnicos, la sentimos distante, extraña, es otra voz imperceptiblemente inquietante, proviene de un lugar desconocido y se dirige a horizontes inexplicables. En la retórica que se elabora en estas voces se mezcla lo falso, lo mentiroso, con lo fidedigno. La condesa Praskovia Lavinska queda sorprendida por las dificultades de su esposo simulado en articular el polaco, entrevé una sospecha lingüística que se traslada automáticamente a una negación amorosa, le niega la palabra y el cuerpo: cuerpo y lengua son coalescentes.

En *La invención de Morel* el fonógrafo toca melodías banales, ubicables en el tiempo histórico, pero reproducen otro sistema de repetición y de impresión anticipando en filigrana las nuevas invenciones que el narrador irá descubriendo en la isla. La máquina del Dr. Charbonnier está impulsada por un elemento natural industrializado: la piedra imán que generará el principio motor del magnetismo. El magnetismo —y la inspiración viene de Mesmer— y la propiedad de los cristales y de los espejos fueron productos de estatuto ambiguo entre lo científico y lo sobrenatural por la posibilidad de simular la vida y de reproducirla. Una “vía mágica” que se resuelve en el siglo XVIII con la ciencia y en donde confluyen los caminos de la adivinación, la hechicería y la fabricación de artilugios e imposturas. La piedra-imán es el alma de la máquina magneto-eléctrica del Dr. Charbonnier así como la marca es el espíritu que anima el invento de Morel. La máquina es el concentrado del dinamismo —una *dy-namis*— que conserva y disipa, y propone un nuevo orden, el del galvanismo entendido como una “animación del cuerpo”, y sobre todo del cuerpo

muerto: entre el magnetismo y la galvanización recorren y se superponen la relación entre la vida y la muerte. Esta relación es la premisa fundamental de la literatura fantástica: mitos de nacimiento, mitos de muerte, y simultáneamente, mitos de supervivencia, de renacimiento y de resurrección, generar la vida y también la regeneración de lo envejecido y caduco, el mito permanente pero inquietante de la eternidad.

2. LA MÁQUINA DE ESCRIBIR

[...] la oscuridad las repetía en un susurro que parecía aumentar amenazadoramente como el primer silbido de un murmullo creciente. ¡Ah, el horror! ¡El horror!, Kurtz, en la noche oscura. (*El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad)

La contradicción de la verosimilitud narrativa que afecta el saber del narrador se encuentra en primera instancia, por la oposición entre las afirmaciones del mismo: la isla (es) desierta, solitaria, vacía, términos del texto, y luego inmediatamente la isla se puebla de personajes que circulan cómodamente, con conocimiento del lugar, personajes “normales” dentro de su desenvolvimiento, vuelven a repetir los mismos gestos, las mismas actitudes, los mismos recorridos con pequeñas variantes generando diversas incógnitas en el personaje-narrador y perplejidad en el lector: ¿son turistas, y por ende la mansión es un hotel, son viajeros y por tanto la construcción es una residencia y la estancia es pasajera? La irrupción es ya una determinación que cumple la función de construir la trama pero simultáneamente genera un espacio distinto del texto: a partir de allí se activa la relación conflictiva entre lo uno —el personaje-narrador— y los otros “habitantes”, primera versión elemental de la extrañeza, acentuada por las características casi payasescas de la descripción, tanto en Faustine como en Morel: una versión cinética de un presunto romance que sólo se da en la pantalla, por ejemplo, el aire “gitano” de Faustine, sus pañuelos, sus peinados, que se acentuará en la futura obra de Bioy. Este hecho ha permitido que algunos críticos hayan señalado las “versiones humorístico-críticas” de la obra, pero ese nivel es secundario y de poco relieve en el texto diluido por el desarrollo de otros niveles. Es verdad que, si ponemos en relación este texto con los textos urdidos

con Borges y la creación de personajes femeninos estafalarios como la condesa de Pudendorff, en la variante Borges-Cortázar (la Señora de Cinamomo) esta interpretación parece acertada, pero opera sobre los elementos más banales del texto como la presencia fortuita de las canciones que repite el fonógrafo: “Té para dos” o el pasodoble “Valencia”.

La ironía de Bioy, como la de Borges, es constitutiva del texto, la sátira es adventicia. La presencia de textos inventados, como por ejemplo *Elogio de Malthus* pareciera confirmar esa opinión sobre los elementos satíricos, sobre la base del restablecimiento del equilibrio natural a partir del “hambre, la guerra y las enfermedades”, sin embargo, detrás de esta sátira, se entrevé una lectura fantástica de las supuestas opiniones científicas de Malthus. Cualquier dato de la realidad, y sobre todo los “libros”, no importa su procedencia, son el material donde la ficción puede experimentar. No hemos podido confirmar la lectura de la obra de Malthus por Bioy Casares, pero sí la de Darwin, teorías bien conocidas por Bioy, y que permiten presumir que las teorías científicas empiristas, más allá de su adhesión a la filosofía de los empiristas ingleses, ejercieron una atracción indudable en el autor, y aportaron una influencia decisiva en el intento de postular, en el nivel de la pura imaginación, las “pruebas de científicidad” contaminadas con las “pruebas de la ficción” en una experiencia de laboratorio donde se entrecruzan la ficción fantasmática del siglo XIX y principios del siglo XX, en donde “lo bestial” y “lo humano”, los “muertos-vivos” y los “vivos-muertos”, desde Poe hasta H. G. Wells, pasando por *La Bestia Humana* de Zola, con una diferencia fundamental, la degradación de las especies por un orden natural-evolutivo, la selección adaptativa y la continuidad de los mejores, están contaminados en Bioy, con una “angustia quasi metafísica” frente a la sobrevivencia de los rasgos primitivos del hombre, quizá sólo redimibles por el amor.

El narrador-personaje dice escribir o que escribirá, más allá de *El elogio de Malthus*, una *Defensa contra sobrevivientes*, alusión al mismo narrador-personaje y alusión al texto que estamos leyendo. Dice: “siento con desagrado que este papel se transforma en un testamento” (Bioy Casares 1997-1999: 120). Esta afirmación genera nuevas dudas: ¿Testimonio, Informe (completado con un Catálogo de objetos propios de un museo), Crónica —la menos propicia—, Diario, que culminará con el *Diario de la*

Guerra del Cerdo (y que replica, en larga sucesión, el *Diario de la Peste* de Daniel Defoe)?

El sistema de transformaciones que va sufriendo el texto en forma paralela al desarrollo de la “peripección” produce el tiempo de la narración y las transformaciones genéricas. Simultáneamente diario o crónica, complementariamente memoria o informe y evolutivamente el pasaje del Testimonio al Testamento. Escribir desde el “testigo” (que entraría en la secuencia de “Defensa contra sobrevivientes”) en la larga tradición clásica y renacentista española, no sólo lo transforma en un sobreentendido en la línea del “fugitivo”, sino en el último testigo de un texto final que tiene la función de atestiguar y de enunciar la voluntad última: un manuscrito testamentario que oscila entre el testimonio y la defensa como oscila el carácter del personaje-narrador: condenado, fugitivo, desterrado de lejanas tierras (dice: “En mi tierra...”) prisionero fugado de cárceles calenturientas y tenebrosas, o viajero en tierras inhóspitas y diabólicas, prefigurando desde la futuridad textual la precognición del texto próximo, habitar las mazmorras de la Isla del Diablo, donde la matemática precisión del plano que organiza la visión imaginaria de los condenados anticipa a Ray Bradbury. Entre la “Relación contra sobrevivientes” y la “Relación de abandonado” de *El entonado* de Juan José Saer se tejen varias encrucijadas: la primera, la de las fronteras de la literatura argentina y las de la literatura hispanoamericana, la segunda, la remisión de la literatura actual a textos del pasado colonial, y las remitencias teóricas que aparecen como “usos bibliotecarios”, como “patrones genéricos” o, más altivamente, como fundación del saber sobre la América en textos del pasado.

Tanto en el Informe como en el Inventario, la intercalación de textos ya escritos, la reescritura de textos cuya producción presuntamente es anterior a la textualidad ofrecida al lector, arman una dialéctica entre el pasado textual y el presente de la lectura. Esta experimentación narrativa, de larga tradición en la literatura, tanto en Occidente como en Oriente, las tentativas reiteradas en la sucesión de elementos constructivos que recalcan tanto en *La Invención de Morel* como en *El Perjurio de la Nieve*, *Plan de Evasión* o *La Trama Celeste*. Pero más allá de la retórica literaria, los testimonios, las explicaciones son formas de representación de lo ya representado y la confección de manuales de inter-

pretación que implica la construcción de dos emisores y de dos interpretantes.

El emisor del texto se retrotrae a sus funciones de fuente de conocimiento (el sujeto que ya sabe lo acontecido) y al mismo tiempo se anticipa, en el nivel de la temporalidad de lo acontecido para proceder a su narración: todo el saber del acontecimiento pertenece al pasado, mientras que el saber de la interpretación se produce ante nuestros ojos. La actitud del lector está asumida por una lógica decisional: esto es creíble o increíble, propio de la novela realista, o atraído por el estupor de la “indecibilidad” se preguntará: ¿esto es real o imaginario? Toda novela fantástica opera sobre lo real, como toda novela realista opera sobre la verdad. *La Invención de Morel* nos mostrará que la indecibilidad de lo real narrativo y lo verdadero referencial originan una trama ambivalente donde se juegan las relaciones entre lo real y lo imaginario pero sobre todo entre lo verdadero y lo ficcional. Las técnicas tradicionales (la detención del tiempo, los tiempos paralelos, la presencia de seres extraños a los conjuntos de verosimilitud, las mutaciones genéticas improbables, la transformación insólita de entidades divergentes) tienen en Bioy un carácter experimental y positivo que permite la transformación de los “entes de realidad” en “entes ficticios” o sobrenaturales, invirtiendo la relación clásica donde los entes humanos se transforman, por regresión, en sus antepasados animales (la licantrópía, los niños-fieras), seres de una biología fantástica darwiniana, en Bioy el ente humano se transforma en la proyección de su propia efigie o en la de sus antepasados por permutación, por fraccionamiento o por potenciación, estimulado por H. G. Wells.

El fatalismo hereditario de *La isla del Dr. Moreau*, se potencia —potenciación semiótica— en un impresionismo de la impresión. Las técnicas mencionadas y su aparición sobresaliente en *La Invención de Morel*, en *El Perjurio de la Nieve*, *En memoria de Paulina*, en *El otro laberinto*, en *La trama celeste* (1948), en *El calamar opta por su tinta*, o en *El lado de la sombra* (1962), invenciones que necesitan retóricas determinadas como, por ejemplo, el ensayo, en el sentido probabilístico del término, el examen en el sentido científico, la comprobación y la confirmación, y por momentos, la autoconfirmación, en el sentido de “prueba de laboratorio”, cuando se trata de relatos pseudo-autobiográficos en la persona, personas que son lectores de textos

apócrifos, y por ende de escritores de textos de anticipación (¿dudosos, inauténticos, apócrifos, sin firma de autor?) que potencian la ficcionalidad del texto pero que echan una sombra de inquietud sobre su “derecho a la afirmación”: mensajes para el lector sin reconocida autoría.

La construcción figurática, presidida por un sistema de interrogantes y de alusiones sin marco referencial preciso, tiende a la construcción de enunciados negativos, contradictorios, y auto-contradictorios organizados por construcciones oximorónicas, hipálages, disyunciones alternativas, presididos por la lógica de una sintaxis disyuntiva correlacionados en dos niveles: la sintaxis disyuntiva donde los términos no son excluyentes pero están extensionalmente desplazados: real/no real/irreal, o determinado/no determinado/intedeterminado, que gobiernan los ejes de “máxima diferencia” y de “mínima aproximación” entre lo animado/inanimado, humano/animal, femenino/masculino, cosa/figura, hechos o imágenes de hechos, o la “mínima diferencia” y la “máxima aproximación” (robots, androides, ciberhumanos) tendiendo ambos a generar el efecto de “siniestro literario” que podemos poner en boca de Freud. Y más allá de las postulaciones de Todorov —hesitación y vacilación entre dos órdenes— la disyunción sería la marca mayor de la indecibilidad fantasmática. Los órdenes que presiden *La Invención de Morel* —apresado amorosamente en su propia invención— comparten estos dos extremos de la ficcionalización. Toda forma de reproducción es siempre una forma del fantasma corriendo siempre el pérfido riesgo de la reproducción infinita.

Los edificios que contiene la isla son: la capilla, la pileta de natación y el museo, luego los sótanos. El edificio y la arquitectura marcados por la narración son ambiguos e inestables. En la capilla no hay oficios ni es usada para orar. La pileta de natación está plagada de sapos, víboras, de plantas, de hojas, que impedían su uso, y el museo, la extensión cuantitativamente más importante, quizá no sea un museo sino una inmensa estancia donde los “personajes” se reúnen para luego separarse organizando una danza numérica que va desde el dos (la pareja), pasando por el tres (el trío) hasta el conjunto mayor que reúne a todos los personajes: la asamblea. Se ha señalado, un tanto abusivamente, que estamos frente a una sátira de la forma de vida de la clase alta argentina, aunque no parece tan evidente. Es bastan-

te claro que las estancias y la circulación de los personajes, en su aburrido deambular no exento de cierto misterio (¿por qué Faustine y su amiga se encierran con el apuesto muchacho en una habitación que desconcierta al narrador?), describen un comportamiento reiterativo, repetitivo, coincidiendo con el aburrimiento programado de las vacaciones. Los personajes son definidos en relación con su obrar y su ropaje como “turistas”, una reunión de personas que producen una cotidianeidad provisoria para convivir aleatoriamente. No es un universo concentracionario, pero si una localización donde se desmitifican los comportamientos y actitudes más relevantes y sutilmente los más banales: placer, amor, quizá sexualidad discreta, tedio, y por momentos una tranquilidad soporífera y extraña. Los movimientos de los personajes, su andar, su caminar, su aparición y su desaparición, son filtrados en cámara lenta, personajes sin carnadura, figuras dibujadas, incoloras, personajes revelados, esfumaturas de la revelación fotogénica.

La credibilidad necesaria del narrador es la única prueba de verdad de la acción narrativa. Cuando los personajes desaparecen: ¿descansan, duermen, sueñan? Y en esa escena, en esa *mise en scène* se comportan como un ensayo de la presencia humana. A su alrededor, la Naturaleza se mueve y promueve movimientos y un capital de energías. La lluvia, las tormentas, los relámpagos, y el movimiento de las marcas indican que lo natural está siempre en movimiento. Las marcas es el modelo tradicional del cambio y de la quietud y en la trama de la novela ejemplifican la repetición natural del texto, el texto cambia, fluye, refluye, se descompone y se recompone en el interminable movimiento de las olas. Quizá como polea marina podrá movilizar alguna máquina, algún ingenio, alguna invención.

La isla es foco de una enfermedad corrosiva, “que mata de afuera para adentro”. La isla vacía pero habitada por “abominables intrusos” estableciendo una realidad indecisa, ¿quiénes son los intrusos, los “habitantes de la isla” o el fugitivo que viene a espiarlos? La indecibilidad de los enunciados que duplica la indiscernibilidad del programa de la narración promovido por el continuo *se* quasirreflexivo con el que es enunciado cada tramo de la narración, opera la despersonalización tanto de los personajes como sobre la duración de sus apariciones regulada quizá por la inquietud de las mareas. El proceso de fantasmaticación, de des-corporabilidad de su pro-

pia carne y de imponderabilidad de su propia postura, va afectando al narrador como al lector. ¿Quién es el fantasma, los personajes o quizá el lector que en su afán ficcional comienza a sospechar que no está leyendo una novela de fantasmas sino que está escribiendo sus propias fantasías de imágenes vistas, previstas, antevistas, anticipadas o futuras: la incorporeidad del cuerpo de Faustine, intenta y logra afantasmarse al narrador y al lector, los atrapa en su mismo círculo y diseña cruelmente lo que el relato dice frívolamente: la eternidad humana sólo se logra con la imagen ficticia del amor.

El narrador dice en función del Informe que la isla “pertenece al archipiélago de Las Ellice” (quizá la isla se llame Villings) hecho desmentido por la nota del presunto Editor. La función primordial de las notas al pie es siempre la misma: desmentir las aseveraciones del narrador asegurando dos propósitos: simular la función veritativa de la narración constituida por el narrador y simultáneamente ficcionalizar lo acontecido, si un nivel del relato dice que lo que cuenta es falso o al menos dudoso, ¿cómo puede creer al Editor fictivo cuando dice que es falso? Y más allá de las paradojas de los interminables mentirosos que reduplican a Epiménides, la función predictiva del relato queda sin fundamento.

La Isla como foco de una enfermedad y la descripción de esta enfermedad y en el nivel psicológico, la posibilidad de una alucinación provocada por la larga exposición al sol: los efectos de estos datos dudosos y sin confirmación posible, generan una “indecibilidad” de los juicios que asume la responsabilidad del relato y al mismo tiempo una incertidumbre con respecto al juicio del narrador. ¿El narrador alucina, o está constreñido por la presencia manifiesta de seres o entes que escapan a su voluntad? ¿La simetría invertida entre la producción de la enfermedad y sus efectos (alucinación) conmueve la construcción de los entes imaginarios que gobiernan el relato? La enunciación subjetiva en primera persona es desalojada por la enunciación quasirrefleja impersonal, que se alternan en el relato entre “Me parece...”, “Imagino que...” con “Se han cubierto...”, “Se llevaban...”, producen una contradicción en el plano de la narración, pero también en el plano constructivo del relato, la intención de subvertir la “verdad de lo relatado” sin provocar una dimisión completa de esa “verdad” establece nuevas formulaciones de la “incógnita”. Si las primeras incógnitas eran provocadas por la alternancia con res-

pecto a la retórica de la narración, ahora pasamos a la constitución de una duda de lo relatado, confiando que estas ecuaciones serán reforzadas posteriormente por nuevas dudas en relación a la “existencia real” de los entes llamados personajes. Usamos “ente” como sinónimo de entelequias leibnizianas, mónadas que se bastan a sí mismas, autómatas incorpóreos, verdaderas imágenes de la realidad pero con el poder de convicción de lo real, es decir, el objeto simultáneamente verosímil e inverosímil, símil de la realidad llamado “Hron” en el universo de Tlön.

Las novelas de Bioy engendran una pregunta simultáneamente literaria, retórica y geológica: ¿qué es una isla? ¿Un accidente geográfico, una forma del relieve terrestre, una extensión semiótica entre península, isla y archipiélago, o un istmo continental que le recuerda su pertenencia y su pasado? La isla es el recuerdo expiatorio de su anexión al continente y como archipiélago es la recuperación memorística de su primitiva unión. La isla es también un relieve narrativo y como pasado textual es el entrelazado histórico entre anexión y separación, así como la rememoración de la antigua herencia continental. Es el lugar donde la ficción puede experimentar, por lo que los reproches de ciertas críticas en señalar la exclusiva preferencia de algunos trabajos por señalar la insularidad de los relatos de Bioy parecieran no tener sentido en nuestra reflexión en tanto, más allá de los hechos estadísticos, sostenemos que la “isla” es el espacio privilegiado tanto por la historia narrativa que le interesa a Bioy, como la forma instrumental de la experiencia narrativa, desde Homero a Umberto Eco. La “Última isla” del día anterior es una isla bibliotecaria y un islote bibliográfico, donde la Enciclopedia de Umberto Eco (1995) recopila todos los accidentes geodésicos y astronómicos de la isla.

La isla de Adolfo Bioy Casares es donde experimenta la “marea”, la sucesión de artefactos que desarreglan el movimiento, una energía natural para provocar una transformación imaginaria, fuente de energías para producir imagerías, réplicas y facsímiles de la motricidad de las máquinas de invención de los personajes reales en su propia ficcionalidad, “imágenes” que replican la integridad de los seres (entes narrativos) que a su vez replican la realidad y que desbaratan la relación entre lo real e imaginario. ¿Quién es más real dentro de la realidad y quién es más imaginario dentro de la ficción?

Faustine es la perfecta máquina de hacer siempre los mismos gestos, las mismas inquietudes de la brisa, los mismos y pequeños sobresaltos, una rutinaria fantasía que ejerce lo propio de toda ficción en el complejo maquinístico de atractores de la organización de la vida. Y un poco más allá de Bioy, pero no mucho más, la clonación como máquina de replicar sucede a la máquina de identidad y de identificación imaginaria en la fotografía. La fotografía es el sucedáneo de la confirmación que nos permite presuponer que poseemos un cuerpo, mientras la holografía nos revela que también poseemos un alma, si el alma es aquello que se renueva en la rememoración. La fotografía es y simula ser un ectoplasma, mientras que la holografía es la concentración de lo que fuimos y de lo que somos y quizá de lo que seremos, una frágil eternidad.

3. LA MÁQUINA DE INVENTAR

Como siempre el Editor comenta acremente: “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 esté constituido, exclusivamente, por sensaciones”. (*La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares)

Bioy despoja a la verosimilitud de su valor afirmativo y atenta contra la confianza del lector, estimulando una lectura a caballo entre el razonamiento y la adhesión sentimental. Este principio genera una nueva lógica de las creencias narrativas:

1. Destruye la creencia en lo que el sujeto narrador ve, siente y oye, encabalgada entre la “fe perceptiva” y en general la “fe sensorial”. El privilegio de la fe perceptiva centrada en la visión no sólo es predominante en Bioy sino que quizá sea un continente necesario para la constitución de la narración, pero es propio en relatos apoyados en lógicas deductivas o abductivas (cfr. Eco 1984; Eco/Sebeok 1983). El resultado es la destrucción de la verosimilitud.

2. Una postulación del interrogante narrativo basada en una dubitación generalizada, constituida por la enunciación del ver/no-ver, sentir/no-sentir y del oír/no-oír gestando “una exageración de la posibilidad”, como principio fundamental de todo “misterio” narrativo, el de la novela de suspenso, la nove-

la policial, pero mucho más acentuado en el relato fantástico. En el caso Bioy, vista e imaginación son sinónimos.

3. Una lógica fundada en la indiscernibilidad en el nivel narrativo (programa narrativo) y en la incertidumbre en el nivel del lector (programa psicológico). La marca de hesitación —variación entre dos órdenes— recordada por Todorov (1970) debe ser, en el caso de Bioy, encuadrada fuera del campo fantástico para alojarla en la temporalidad fantasmática (la lógica del fantasma) de “lo siniestro literario” de la incertidumbre freudiana entre lo imaginario deseado y lo real encontrado, entre el sueño y el ensueño, entre lo visto, lo entrevisto y lo que se quiere ver; la prueba sensorial y la prueba racional: ¿insolación, vértigo, angustia o sombra o alucinación?

Si intentamos formalizar estos enunciados, podríamos señalarlos del siguiente modo:

Teorema de la invención de Bioy:

Postulado uno:

Todo relato es una explicación.

Postulado dos:

Toda explicación es doble, programa una estructura narrativa y debe necesariamente programar internamente las reglas de instrucción y las reglas de explicación que debe emplear el lector.

Postulado tres:

Toda trama es por propia postulación simultáneamente descifrable e indescifrable y elabora reglas de reflexión para uso del lector.

Postulado cuatro:

Todo relato puede ser descifrado matemáticamente (la matemática del juego: las novelas de Bioy son “juegos” en el sentido del azar domesticado (narración) y juegos actanciales en donde se ven envueltos los personajes de la trama) pero no puede ser explicado metamatemáticamente.

Los ordenadores de la lógica deductiva y de inferencia que regulan los razonamientos de las detecciones investigativas (Dupin, Sherlock Holmes, Poirot) se ven limitados por las dos funciones invariables en las novelas de Bioy (sobre todo en *La in-*

vencción de Morel y en *Plan de evasión*): las reglas mecánicas pueden introducir sistemas explicativos, pero la misma *inventio* es indemostrable, es “indecidable” y “recursiva” (sintaxis retrospectiva-temporal en el nivel de la explicación) (cfr. Gödel 1931/1980).

La lógica subyacente en la programación de Bioy tiende a constituirse en lógicas existenciales (lo vivo-lo enfermo-lo muerto, la unidad, la duplicidad, la multiplicidad; lo soñado y lo real, y en forma sobresaliente, lo inventado, lo fabricado y lo mecánico). Bioy Casares culmina *La invención de Morel* que programa anticipadamente el plan de la evasión y de la locura de Castel que, a su vez, programa todo el artificio de la obra de Bioy.

Los espacios donde la ficción experimenta son múltiples y variados, pero no infinitos, estarían determinados por la experiencia humana, tanto en el nivel de una psicología experimental como en su relación con el mundo. Los espacios siderales, los espacios cosmográficos, las cosmogonías antiguas desde Hesiodo, Anaxágoras, Anaximandro, hasta las cosmologías de Copérnico, Galileo o Laplace. El espacio satelital fue la materia prima de los viajes extraterrestres desde Luciano de Samosata a Julio Verne, producto quizá de un espíritu epistemofílico atravesado por el deseo de ver más allá; también fue el campo de experimentación de la ficción científica o quizá de lo que podemos llamar la ficción astrofísica. El deseo de ver más allá fue complementado, y por momentos contrarrestado, por el deseo de ver más acá, una ficción espeleológica. La distribución de los espacios generará nuevos cánones y sobre todo nuevas retóricas: el adentro, el afuera, los espacios concéntricos, los espacios convergentes y divergentes, y a nivel ideológico, los espacios seráficos y los espacios ominosos. La ficción fantástica privilegió el espacio ominoso donde se condensa la ficción extrema: los castillos, las viejas y ruinosas mansiones (la “ruina” romántica y la “ruina” gótica), los subterráneos, los túneles (Cortázar, Sabato), las onerosas estancias decadentes (Borges, Bioy Casares), los conventos, los monasterios, los hospitales (Cortázar), los buques (Cortázar, Osvaldo Lamborghini), los sanatorios (Bioy), y la exaltación del espacio básicamente insólito porque es allí donde se juega la extraña alianza entre lo doméstico y lo insólito, el espacio “unheimlich” de la casa, donde se enlazan incestuosamente lo privado y lo público, lo vernacular y lo extraterritorial, lugar de los pactos

más procaces, en donde la venganza y el amor encuentran su propio alimento. El espacio narrativo, diverso del espacio literario (Maurice Blanchot), es el campo de la ficción experimental, diverso también de la “novela experimental” zoliana.

La composición de estos espacios genera una topografía, donde la ficción puede trazar los límites, las fronteras, los bordes, las orillas, y al mismo tiempo, como un producto excedentario pero de orden superior, una topología: los órdenes y vectores y dimensiones que gobiernan estos espacios. La tradición de la novela fantástica elige dos espacios: el astronómico y el geodésico recorridos por el espacio-tiempo, aquí Wells es el representante más importante, y el espacio geodésico que privilegia la relación espacio-tiempo, y aquí Bioy es el ejemplo.

Este espacio necesariamente genera un “recorrido” y una “planimetría” en donde los personajes pueden evolucionar y deben planificar la dramaturgia de sus vidas. Cuando evolucionan trazan un “itinerario”, cuando se encierran construyen un plano y al mismo tiempo un plan (ese plan está realizado con palabras como figura lógica de la trama y del presunto desenlace; repetimos, la ficción es mentirosa tanto como la realidad) en *La invención de Morel*, y dibujado como un plano en *Plan de evasión*. Todo espacio en Bioy es limitado pero fractal, de allí quizá provenga la exaltación de su narrativa y todo recorrido es escabroso, de allí quizá provenga su “misterio”. La imaginaria infinitud de la pampa está cercada por el sistema de expropiación de la ficción científica. El laboratorio donde se realizan los trabajos de experimentación es siempre un espacio cerrado, una atmósfera asfixiante, heredada de Edgar Allan Poe, pero también de Maupassant.

La organización de los cuerpos de los personajes (Faustine, Morel, Alec, Jane Gray, el Gordo, los sirvientes) constituyen, para seguir a Borges, el libro de los seres imaginarios. Su presencia en lo real narrativo es in-presentable pues no responde a las vagas solicitaciones del personaje/narrador, son indiferentes y su locuacidad pareciera no tener destinatario, o los receptores están prefigurados, como si los roles y sus “papeles” estuvieran fijados de antemano. El narrador está excluido de ese circuito y sin saberlo está asistiendo a una comedia, o quizá a una *commedietta*, con apariencias de frivolidad. El exterior, digamos, la exterioridad, es siempre frívola. Son viajeros, turistas, veraneantes que toman el té en el salón o en la piscina, ajenos al azar horro-

roso que los maneja. Son sujetos sin destino, prefigurados desde algún instante en la máquina infernal que los fijó quizá para siempre. Del Deus ex machina de la teatralidad griega hemos pasado a la mecanización de la vida natural con todos los mecanismos y aparatos que alcanzaron su magnificencia en la “horlogerie” del siglo XVIII gracias a los hermanos Jaquet-Droz creadores de los clavecinistas y del pato de Vaucanson que imitaban la vida a la perfección en sus funciones gástricas y digestivas: son la sombra del rabino de Praga con su Golem epigráfico atravesando la máquina-Frankenstein creada por piezas y tornillos y restos cadavéricos, hasta la computadora Hal y la máquina algebraica de Turing. No podríamos afirmar que Bioy era un materialista, sí un agnóstico perplejo frente a los mecanismos que controlan la vida de los sujetos llamados humanos.

Borges, en el prólogo a *La invención de Morel*, opone la novela de caracteres (digamos, la novela psicológica) a la novela de peripecias, es decir de aventuras. La aventura implica una dimensión de tránsito —un camino a recorrer ya sea real o imaginario— y una sucesión de personajes que se despliegan en el itinerario de la aventura. Esta organización proviene de la novela *peregrinatio* que se inicia con la *Odisea* —la travesía de Odiseo erigirá los puntos extremos de la aventura marítima, viaje por mar con la estructura fractal de la navegación, desde el punto de salida al punto de llegada, accidentes geográficos y accidentes fractales, tormentas, maremotos, huracanes, erupciones volcánicas, y por último, el naufragio y la tierra misteriosamente acogedora, entre las tinieblas y la sombra, entre la recuperación y el desconcierto, y en el nivel fractal, entre el continente y la costa y sus extensiones: península, istmo, isla, archipiélago.

Una teoría fenomenológica del naufragio debiera considerar los elementos puramente geodésicos, la isla como tierra provisoria; geográficos, la isla como espacio de intersección entre el sueño continental y el sueño de iniciación o de experimentación; y la insularidad como espacio de la experimentación. Espacio fractal en el relieve terrestre, espacio imaginario entre la tierra y el mar, espacio donde la figura y magnitud de las dimensiones continentales se ven refutadas por dimensiones mínimas pero altamente potenciadas. La isla es un espacio privilegiado para la invención y las transformaciones más extravagantes y perturbadoras. Espacio inhóspito de

aventuras, de expediciones, de viajeros frustrados, de navegantes enceguecidos por los disturbios de la marea y del desorden de la brújula. Allí la experimentación puede ser antropológica (la isla del Dr. Moreau, de Wells), o los disturbios de la concentración presidiaria (Cayena, la Isla del Diablo), allí el relato se refugia, cobra vida, se despliega y se pliega como accidente fractal pero también se erige como punto de mira y de concentración de sujetos despa- voridos o tenebrosos, o quizá inclementes: allí la justicia apela a la concentración fóbica y la visión panóptica no tanto para escarnecer a los probables habitantes —y a los inverosímiles presidiarios de una cárcel bibliotecaria en *Plan de evasión*, donde Bentham es citado dos veces— sino para des-figurarlos en pura visión, afantasmarlos en visiones producidas por desconocidos medios de impresión. Los relatos pueden triunfar en sus prerrogativas de hacer felices a los lectores pero también pueden fracasar en ese intento, el relato se vuelve in-trascendente, no pregona ninguna filosofía, ninguna proposición universal, sólo apela a la fabricación de sueños repetidos en su sucesión y transferibles a otros soñadores: violan la propiedad privada de los sueños. *La Invención de Morel* triunfa en su deseo de expectación pero fracasa en su invención en el momento en que la misma se vuelve pariente de la muerte. La imagen de la vida sólo se consigue con la muerte del personaje. La invención triunfa sobre lo inventado, o va más allá, pero al hacerlo despoja la carnalidad de los personajes, que están enfermos de humanidad. Las incógnitas precedentes que postula el texto ¿quién es el propietario de la isla, quién la descubrió, quién la recorrió por primera vez, quién construyó la mansión? en *La invención de Morel* y la penitenciaría del palacio en *Plan de evasión*, son las figuras retóricas de una teoría del naufragio. La habitación de la isla es también oscilante entre la “isla solitaria” y la “isla habitada”, y los habitantes son personajes a medias, entre la realidad narrativa y la lente borrosa del narrador. La isla misma ¿es real: su geografía, los altos y los bajos son ficticios? ¿Las construcciones son ilusorias? Se llama casa a lo que es un hotel, o salón de baile a lo que supuestamente es un gran hall, ¿es un sanatorio, un hospicio, quizá un teatro donde los personajes juegan a ser ficticios, o quizá, a ser “reales”?

Peirce (1974) sostiene que la inferencia hipotética o la abducción es el único modo propio del razonamiento científico y el único argumento que inicia

una idea nueva. Los críticos de Bioy, como los de Borges (cfr. Camurati 1970, 1978, 1983) hacen mención expresa del procedimiento que emplea Bioy para argumentar en sus relatos. En primer lugar, la afectación del razonamiento abductivo es propuesta en primer plano, como si fuera una vistosidad de la narración. Es más efectiva en Borges como un “problema lógico” vertido en moldes irónicos. Es claro que la experiencia de los relatos de Bioy tiende a exponer razones ontológicas del crimen y la función de ese crimen en la narración. El crimen contra los sujetos humanos implica una relación estrechísima entre la víctima y el victimario y muestra lo que le interesa a Bioy, la culpa y la sentencia. El orden lógico de la novela policial inglesa, tan admirada e ironizada por Bustos Domec y Suárez Lynch, padres bicéfalos, es un predeterminado para mostrar la belleza del razonamiento, pero también el sopor y la torpeza de los criminales, quizá alcanzados por otro tipo de razonamientos, a lo Bouvard y Pecuchet. El universo de la Culpa es el universo de *La invención de Morel*, porque el amor no refuta el universo de la culpa ni lo sentencia ni lo extingue, sino que lo sostiene y lo exalta. Más allá de todos los procedimientos retóricos estudiados en relación con la novela fantástica y con la novela policial es quizá comprobable que en estos textos que podemos llamar antropológicos, se desprende sutilmente un aire de profanación de las reglas establecidas. La regla abductiva sólo se origina en los resultados para proporcionarnos un Caso. Esta anterioridad de los resultados la convierte en una inferencia positiva que desdeña la moral, cuya regla es anterior a los resultados. Los resultados proporcionan una pizca de Conveniencia y de Convención que altera las condiciones éticas. La Convención sólo puede sostenerse en la cuantificación que da la regularidad. Las máquinas de repetición son onerosas tanto en el nivel económico como en el nivel pulsional, producen máquinas de repetición como máquinas energéticas, pero siempre, tarde o temprano, están sujetas al desgaste o a la quietud. La duda insoslayable del narrador es que las mareas puedan alterarse (la climatología así lo hace sospechar) o que puedan detenerse por una avería mecánica. Los motores descompuestos de las máquinas de reproducción y de proyección harán desteñir las figuras, como en una foto borrosa, hasta desdibujarlas y agotarlas. Las invenciones mecánicas no pueden librarse del desfallecimiento, y la

combustión terminará por acabarse, el fuego por extinguirse. La muerte de la máquina es también la Muerte de los sujetos, sometidos a las catástrofes naturales.

¿Cuál es la enfermedad que aqueja tanto a las plantas, a los peces y a los humanos? Podemos deducir que si esta novela es un sumario, o un diario, o un informe, o una estadística, una confesión para expurgar un delito, tal vez sea un Inventario de Vidas Imaginarias y al mismo tiempo un Informe donde se denuncia el carácter apócrifo de ese Inventario.

La casuística podrá revelarnos algunas incógnitas, pero nunca la Incógnita Mayor: ¿dónde está la fuerza motriz que mueve a los sujetos y en dónde está la fuerza energética del deseo que los sostiene: fuerza pulsional pero también fuerza potente frente a la máquina mayor de la destrucción que es la Muerte. En Bioy, más allá del interés preferente por la novela de suspenso en todas sus variantes (novela de terror, novela policial, el relato fantástico, el relato maravilloso) que ha dado lugar a tantas interpretaciones de su obra, creemos que los fenómenos retóricos de las suspensiones que legalizan formalmente estos relatos, y la detección como forma lógica que encontramos en el razonamiento científico e incluso en la psicología y en el psicoanálisis, predomina de tal manera que las consideraciones genéricas pasan a un segundo plano. Los relatos de Bioy son ejercicios de la argumentación, en parte pseudocientífica y en parte pseudofilosófica. Esa falsedad consustancial del relato, el pseudo que la engendra, potencia la ficción a un grado extremo pues está vinculada no a la fantasía extraña, monstruosa o descabellada, sino al razonamiento, y subrepticamente, a la locura. El lector cree estar leyendo un tratado de lógica, de lógica conjetural y abductiva cuando en realidad está sospechando que está leyendo un relato en donde la manía y el rito de la obsesividad lo convierten, presuntivamente, en un texto paranoico.

Si la predilección manifiesta por el relato fantástico y el sistema de razonamiento de la novela policial clásica, determinados por la retórica del Informe (como Kafka, como Borges), del Diario (como Defoe, como Wells, como Bram Stoker), del Comentario (como Julio César, como el Dr. Johnson), que poseen distintas lógicas de escritura aunque no sean excluyentes, y más allá de la efectiva aceptación por la comunidad de lectores y por la institución literaria y en el aumento paulatino de su incidencia en la

topicalización de los géneros narrativos, los textos de Bioy son la demostración patente de una destemplanza que puede ser pensada como una conflictiva relación entre la Ley y la Transgresión, una disimetría entre el Derecho y la Justicia, entre la Potencia y la Ejecución, entre la Fuerza y la Energía, en el encuentro siempre angustioso entre lo humano y lo animal.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

- Bioy Casares, Adolfo. (1997-1999). *Obras completas*. Buenos Aires: Norma.
- Eco, Umberto. (1995). *L'isola del giorno prima*. Milano: Bompiani.
- Goethe, Johann Wolfgang. (1931). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. 3 Vols. Trad. R. M. Tenreiro. Madrid: Espasa Calpe.
- Gautier, Théophile. (1931). *Avatar*. Trad. Javier de Zengotita. Barcelona: Reguera.
- . (1962). *Contes fantastiques*. Paris: Corti.
- Hoffmann, E. T. A. (1979). *La princesa Brambilla. Comp. de Relatos Fantásticos*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: C.E.A.L.

Críticas

- Boie, Bernhild. (1980). *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*. Paris: Corti.
- Camurati, Mireya. (1970). "Bifurcación, multiplicación, ficción (Borges, Butor)", en: *Hispanófila*, 65: 39.7°.
- . (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México: Universidad Autónoma de México.
- . (1983). "Bioy Casares y el lenguaje de los argentinos", en: *Revista Hispanoamericana*, 123-124. (Abril-Septiembre): 45-83.
- Dällenbach, Lucien. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Davies, Paul. (1995). *About Time: Einstein's Unfinished Revolution*. New York: Simon and Schuster.
- Derrida, Jacques. (1972). "La pharmacie de Platon", en: idem. *La Disemination*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto. (1984). *Semiotica y filosofía del linguaggio*. Turin: Giulio Einaudi Editore.

- Eco, Umberto/Sebeok, Thomas. (1983). *The Sign of Th - ree*. Indiana: Indiana University Press.
- Gödel, Kurt. (1980). "Sobre las proposiciones formales indecibles de los 'principia mathematica' y sistemas afines", en: *Revista Teorema*. Valencia. [Orig.: (1931). "Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme", en: *Monatshefte für Mathematik und Physik*, 38].
- Lacan, Jacques. (1973). *Le Séminaire XI. Les quatre con - cepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- La Mettrie, Julien Offray De. (1981). *L'homme machine*. Paris: Bossard.
- Levine, Suzanne Jill. (1982). *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos.
- Millner, Jean Claude. (1982). *La Phantasmagorie*. Paris: P.U.F.
- . (1992). *Détection Fictives*. Paris: Prismes.
- Ogden, C. K. (1981). "La teoría del lenguaje de Bent - ham" (trad. Ramón Alcalde), en: *Cuadernos de Psicoaná - lisis*. Año X, Núm. 1. Buenos Aires: Altazor: 61-120.
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rosa, Nicolás. (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- . (1998). "Literatura y psicoanálisis", en: ídem. *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos. pp. 19-46.
- Todorov, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- [“Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*, Nicolás Rosa, *La letra argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2003. Reproducido por gentileza de los editores.]

[SUPERVISÓ: H. W., 2003]