

BIOY CASARES Y LA INVENCIÓN DE MOREL

Horacio HEREDIA VÁZQUEZ*

A mi maestro, el Dr. Jorge Adame
Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
“tu duca, tu signore e tu maestro”

Dante, *Inferno*, 2, 140

SUMARIO: I. *El autor*. II. *La novela* (spoiler alert). III. *Notas sobre la novela*. IV. *Inspiración (teórica)*. V. *El personaje*. VI. *Los temas*. VII. *A modo de conclusión*. VIII. *Bibliografía*.

I. EL AUTOR

Adolfo Bioy Casares (que firmaba ABC) es uno de los grandes escritores latinoamericanos que florecieron entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Su reconocimiento ha sido en parte opacado por haber sido compañero y colaborador de Borges; el gigantismo intelectual de Borges, sin duda, proyectó una larga sombra que cubrió a Bioy y su obra. Es comprensible. Menos comprensible es, sin embargo, que sea menos conocido y apreciado que otros escritores argentinos, como Cortázar, Arlt o Sabato, cuando su obra, o al menos parte de ella, no desmerece

* Investigador en el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Fallecido el 14 de febrero de 2020.

frente a la de aquellos. Quizá haya que culpar no a la apreciación aislada de sus cualidades literarias, sino a criterios que quizá algunos años antes o en otras latitudes, hubieran forjado una leyenda folclórica o un personaje colorido: me refiero a su imagen permanente de *dandy* privilegiado, casanova intelectual y frívolo políticamente.

Cierto genealogista (sc. Binayán Carmona) lo emparenta con Domingo Martínez de Irala, conquistador que participó en la primera fundación de Buenos Aires; en consecuencia, compartiría progenie con Belgrano, Remedios de Escalada, el Doctor Francia, Alfredo Stroessner y el “Che” Guevara, por sólo mencionar a algunos. Bioy nació el 15 de septiembre de 1914, en el aristocrático barrio de la Recoleta, en Buenos Aires. Siendo su familia de medios, ésta le facilitó no sólo el acceso a una educación privilegiada, sino también ocasión para desdeñarla y acogerse en un ocio literario cabal. Su actividad literaria comenzó en la infancia; sus primeras obras, producidas, según se diría después,¹ en pleno *aquelarre glandular*, las despreció cuando halló la madurez intelectual. Madurez precoz, en buena medida, por su encuentro con Borges.

Este evento, ocurrido en 1931 (según Borges) o 1932 (según Bioy), marcó la vida de ambos: Borges le doblaba la edad, pero quedó fascinado, según se dice, porque aquel muchacho en la mitad de vida había leído los mismos autores y las mismas obras. La amistad que los unió los llevó a escribir, a cuatro manos, desde folletos para la empresa de Bioy hasta series de cuentos y guiones cinematográficos, los cuales, en general, sin ser viciosamente malos, valen mucho menos que las obras de cada cual por separado. Este hecho asombroso, o esta aritmética pervertida, de que el trabajo conjunto de dos grandes escritores brinde resultados indignos de cualquiera de ellos, se entiende mejor si se los ve con los ojos de dos escritores talentosos jugueteando y burlándose; poca consideración, si no auténtico desprecio y

¹ Recordando la crítica de Enrique Larreta.

sorna, hay en ellos para el lector en esas obras comunes. De resultados más felices son sus antologías, en cooperación con Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*, coetánea de *La invención de Morel*, y que quizá en una de sus líneas prologales confiesa las bases para el argumento de *La invención...* y *Antología poética argentina* (1941).

La primera tirada de la producción de Bioy, como he señalado, fue repudiada por su mismo autor. Su verdadera obra comienza con *La invención de Morel*. A ella siguieron, dentro de un mismo espíritu, cuentos y novelas: *Plan de evasión* y *La trama celeste*. Es el Bioy “inventor”, como lo denomina Pichón Rivière: autor fantástico, pero más que de un realismo mágico, casi de una ciencia ficción trascendental o simbólica. Su estilo es, casi por necesidad o por congruencia, mecánico y preciso. Una segunda etapa, el Bioy narrador, arranca con *El sueño de los héroes*, que se me antojaría llevar hasta *La aventura de un fotógrafo en la Plata*, su última novela, porque en el fondo advierto que el mismo sentimentalismo de *Guirnalda con amores* recorre continuamente estas obras, y más bien *Diario de la guerra del cerdo*, que representa al Bioy crudo e irónico, se intercala cada tanto, como en *De jardines ajenos*.

Tuvo relación con Helena Garro, esposa en aquel entonces de Octavio Paz: de ella conservó un zapato y un pasaporte; se casó con la también escritora Silvina Ocampo, hermana de la intelectual Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur*. Lejos de la imagen puramente bibliófila de su amigo Borges, Bioy exaltaba los deportes y los romances: anheló convertirse en conductor de Fórmula 1.

Los últimos años de la vida de Bioy pendulan entre las pérdidas y los premios: pierde a Borges, amigo de toda la vida, en 1986; pierde a su esposa en 1994; pierde a su hija el mismo año por un accidente de tránsito. Pero en 1990 es reconocido con los premios Cervantes y Alfonso Reyes. Muere el 8 de marzo de 1999.

Póstumamente se publicaron las páginas de sus diarios que dedicó a su amistad con Borges.

II. LA NOVELA (*SPOILER ALERT*)

La invención de Morel es la crónica en primera persona de un fugitivo que ha escapado a una isla desierta para evitar una condena de prisión perpetua por un crimen que, dice, no cometió. La isla es “el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro. Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días”,² único lugar donde sus perseguidores no le seguirán. En la Isla hay construcciones: un museo (en realidad, una especie de hotel o sanatorio con cabida para 50 personas), una capilla, una alberca. El fugitivo se refugia allí hasta que, misteriosamente, aparece un grupo de personas. Nervioso y preocupado, el fugitivo huye y se esconde en la parte inhóspita de la isla, en “los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura”,³ el “lugar más escaso, menos habitable de la isla; [en] pantanos que el mar suprime una vez por semana”.⁴

A poco, la curiosidad y el hastío de la soledad lo llevan a contemplar desde lejos a los visitantes subitáneos, a acecharlos tímidamente. Llega así al descubrimiento de una mujer bronceada, exuberante, que a él le parece de apariencia gitana, con una pañoleta en la cabeza, mujer que le repugna y le fascina, y de quien finalmente se enamora. Además de ella, advierte a un hombre barbudo con saco de tenista, que, al parecer, pretende a la mujer y que, en una conversación con ella, revelan sus nombres: Faustine, ella, Morel, él. Otros de los visitantes son: Alec, Dora, Irene, Haynes Stoeber y una mujer mayor, unos empleados españoles.

Enamorado, el fugitivo intenta acercarse a Faustine. Le sale de improviso entre matorrales, pero ella lo ignora; le construye un jardincito, que ella pasa de largo y que es pisoteado por Morel. Los

² Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, 6a. ed., Madrid, Cátedra, 2005, p. 94.

³ *Ibidem*, p. 93.

⁴ *Idem*.

visitantes desaparecen y reaparecen cada tanto, sin dejar huella y sin que el fugitivo logre explicarse cómo lo hacen en un instante.

El fugitivo explora, en la ausencia, los sótanos y las construcciones, y descubre maquinarias conectadas con la costa. En una conversación “plenaria” de Morel con sus huéspedes, que el fugitivo escucha oculto, se revela todo: Morel ha inventado una máquina que registra la vida de todos ellos en esa semana. Dice Morel:

Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados.⁵

La máquina pareciera extraer el alma de aquellos a los que filma, los graba y los proyecta sobre la realidad, no como imágenes vagarosas, sino con solidez, con cuerpo. Los invitados concluyen que morirán a cambio de esa semana grabada.

El fugitivo, advertido de ello, cae en cuenta de que ha convivido con simulacros, con fantasmas. La novela culmina con el fugitivo aprendiendo a manejar la máquina y grabándose él mismo, sobreponiéndose a la grabación con Faustine. Y pide a aquel que encuentre la máquina, e inspirándose en la invención de Morel, que haga entrar su presencia en la conciencia de Faustine; lo haga, como un acto piadoso.

III. NOTAS SOBRE LA NOVELA

Borges, prologuista de la obra, calificó la trama de *La invención de Morel* como perfecta (en realidad dice: “He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una im-

⁵ *Ibidem*, p. 152.

precisión o una hipérbole calificarla de perfecta⁶), y la emparenta con sus propias creaciones, como una ficción racional. El propio Bioy advirtió en ello un elogio quizá demasiado constreñido, y que de alguna manera revelaba, con generosidad, una falla: el estilo, castigado al modelo de Azorín para evitar el error posible, de alguna manera le quitaba vida a la obra: la vida entra por los errores. Valdría la pena ahondar un poco más. *La invención de Morel* es una obra maestra, y el entramado de los elementos es minuciosamente sólido. Sin embargo, la narración misma es, por necesidad, parca: siete días de asueto de unos viajeros inadvertidos de la tragedia que les ha preparado Morel. Los acontecimientos son, por necesidad, mínimos, y requieren de la desmesura interpretativa que se desarrolla en toda la obra. El personaje (¿el único personaje?), desde la mirada esquiva de una persona, conjetura y construye; pero en el fondo no ha pasado sino una *mirada*. Hay en ello genio, sin duda. Es una novela que describe con cautela, que narra con estrecheces, pero que despliega un genio interpretativo de las acciones, tropezando con equívocos que van fraguando su ánimo, que imponen tensión de gloria y tragedia desde pequeñeces de otro modo insignificantes. Quizá por eso mismo es una obra que invita a la interpretación continua. Me interesa destacar sólo algunos aspectos.

IV. INSPIRACIÓN (TEÓRICA)

Llama mi atención que *La invención de Morel* fue escrita contemporáneamente a la *Antología de la literatura fantástica*, compuesta por Borges, Bioy y Silvina Ocampo. El prólogo de ésta es de Bioy. Allí dos veces me parece que sugiere la teoría aristotélica de las tres unidades. Primero:

No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Tal vez la *Poética* y la *Retórica*

⁶ *Ibidem*, p. 91.

de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar. Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar.⁷

Después, más adelante, más explícito, mientras analiza obras en concreto:

El Cuarto Amarillo y el Peligro Amarillo. Chesterton señala con esta fórmula un desiderátum (un hecho, en un lugar limitado, con un número limitado de personajes) y un error para las tramas policiales, creo que puede aplicarse, también, a las fantásticas. Es una nueva versión —periodística, epigramática— de la *doctrina de la tres unidades*. Wells hubiera caído en el peligro amarillo si hubiera hecho, en vez de un hombre invisible, ejércitos de hombres invisibles que invadieran y dominaran el mundo (plan tentador para novelistas alemanes), si en vez de insinuar sobriamente que Mr. Lewisham podía estar “saltando de un cuerpo a otro” desde tiempos remotísimos y de matarlo inmediatamente, nos hiciera asistir a las historias del recorrido por los tiempos, de este renovado fantasma.⁸

Creo que desde un nivel formal —experimentalmente formal— la trama de *La invención...* está construida como una réplica a la teoría de las tres unidades aristotélicas: unidad de acción, unidad de tiempo, unidad de espacio. Cabe mencionar que

⁷ Borges, Jorge Luis *et al.*, *Antología de la literatura fantástica*, 2a. ed., Madrid, Edhasa, 2008, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 5.

de dicha triple unidad, Aristóteles sólo menciona la primera. Su consagración más bien parece ser obra de Lodovico Castelvetro, quien comentó la *Poética* en 1570.

La unidad de acción, tratada en los capítulos siete y ocho de la *Poética*, postula que:

Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra. Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas.⁹

Y más adelante:

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única, Por eso han errado sin duda todos los poetas que han compuesto una Heracleida o una Teseida u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula.

Pero Homero, así como es superior en lo demás, también parece haber visto bien esto, ya sea gracias al arte o gracias a la naturaleza, pues, al componer *La Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo, haber sido herido en el Parnaso y haber fingido locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra; sino que compuso *La Odisea* en

⁹ García Yebra, Valentín, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974, p. 152.

torno a una acción única en el sentido que decimos, y de modo semejante *La Iliada*.

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo.¹⁰

La unidad de espacio no es sino el ámbito espacial físico en que se desarrolla la acción. La de tiempo, el tiempo ficticio que tiene la duración de los eventos.

En el fondo, la narración de Bioy responde a dicha construcción. La acción, en tanto que narra los acontecimientos baladísticos del único personaje y los, muchas veces irrelevantes, simulacros, se halla por fuerza dividida. Lo mismo cabe decir del tiempo, en tanto que dos tiempos distintos concurren en la narración, y a tal grado concurren, que el calor de dos soles duplica la insolación, las flores se amontonan, los árboles están vivos y muertos, porque la “realidad” y la proyección se traslapan. Aunque el espacio es único, esto es la isla, los ambientes de dicho espacio, afectados por el tiempo, se sobreponen: los objetos se duplican, las paredes se resanan. Es un mismo espacio, pero modificado, y por ello, en realidad, distinto: una casa en ruinas para el prófugo, una casa nueva para los simulacros, etcétera.

La resolución de la trama, de alguna manera, rompe con el precepto clásico, con esa triple unidad, justamente no resolviendo, sino agravando aún más el divorcio temporal: ahora el fugitivo falsifica esa semana, incluyéndose en una nueva grabación. Es un procedimiento que casi se antoja wagneriano, como el *Tristán e Isolda*, de Wagner, de resolver sin resolver tonalidad: poderosa-mente moderno, disruptivo, coherente y expresivo.

¹⁰ *Ibidem*, p. 156.

V. EL PERSONAJE

Ese hombre, del que nunca sabemos el nombre, aparece casi tan ignorado para nosotros, y la compasión que nos inspira es, de alguna forma, émulo de la compasión a la que apela al final de la novela. Su nombre, pues, nunca es revelado: como escribiría Cortázar; el nombre propio nunca existe para el que narra. Más que su nombre, se (¿le?, ¿nos?) impone su terrible realidad: es un prófugo. Su vida, la vida que ha dejado atrás, apenas se compone de vestigios que, como meros girones, asoman cada tanto: sabemos que es venezolano o que procede de Venezuela; es casi seguramente un intelectual que está obsesionado, al mismo nivel, con demostrar su inocencia y con Malthus (rasgo irónico si se quiere, que el único habitante de una isla desierta tenga esa pertinaz obsesión con el terrible profeta de la sobrepoblación); sabemos también que fue condenado a prisión perpetua; sabemos algunos detalles de su llegada a la isla, ayudado por un vendedor de alfombras de Calcuta, y con la asistencia de un miembro de “la sociedad siciliana más conocida” (asumo que será la mafia, organización que también se reserva su nombre, al grado que es conocida sólo como la *cosca nostra*). Y hasta ahí. Como será habitual en las novelas de ciencia ficción, una casi profecía se bosqueja para el hombre:

Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*. Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos; demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos.

VI. LOS TEMAS

Además del tema sugerido antes, el del “infierno unánime para los perseguidos” por errores de justicia, ya la crítica ha esboza-

do cómo en esta novela confluyen grandes temas universales: el amor, la muerte, la inmortalidad, el tiempo, la memoria, la conciencia.

Es, desde luego, una historia de amor triste. Pero es también una reflexión sobre el amor como una forma de comunicación privilegiada. ¿Ama el prófugo a esa mujer, con un amor que ha de resignarse, casi inequívocamente, a permanecer inatendido, inadvertido y no correspondido? Pero es en el fondo también un transgresor, que la ha acechado continuamente y que anhela insertarse a la fuerza sin atender a la voluntad del simulacro de Faustine: en el fondo, el objeto amado está cosificado.

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 (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma).¹¹

...

Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto.¹²

La muerte, por otra parte, tiene un papel ambiguo, en tanto juega con esas dos dimensiones. ¿Los invitados de Morel han muerto? Ellos son los despellejados del barco que hundieron, aquejados por la enfermedad misteriosa. Y sin embargo son los simulacros, sólidos, consistentes, corpóreos y, según Morel, con alma: “La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores”.¹³

Morel ha matado a sus amigos, pero les ha regalado la inmortalidad. Su vida es imagen. Cuando el fugitivo construye su jardín de flores, uno de los versos que ensaya para escribir en él

¹¹ *Ibidem*, p. 161.

¹² *Ibidem*, p. 164.

¹³ *Ibidem*, p. 178.

dice: “Ya no estoy muerto: estoy enamorado”. También, él es muerto para Faustine, y Faustine para él.

Los intrusos serían un grupo de muertos amigos; yo, un viajero, como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis; esta isla, el purgatorio o cielo de aquellos muertos (queda enunciada la posibilidad de varios cielos; si hubiera uno y todos fueran allí y nos aguardasen un encantador matrimonio y todos sus miércoles literarios, muchos ya habríamos dejado de morir).¹⁴

...Estuve horrorizado (pensé con teatralidad interior) de ser invisible; horrorizado de que Faustine, cercana, estuviese en otro planeta (el nombre Faustine me puso melancólico); pero yo estoy muerto, yo estoy fuera de alcance (veré a Faustine, la veré irse, y mis señas, mis súplicas, mis atentados, no la alcanzarán); aquellas soluciones horribles son esperanzas frustradas.¹⁵

En “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges haría citar a un ficticio Bioy: “Los espejos y la cúpula son abominables porque multiplican el número de los hombres”.¹⁶ *La invención de Morel* es un espejo, pero uno que sacrifica lo real por la simulación.

VII. A MODO DE CONCLUSIÓN

La invención de Morel es un clásico. Como todo clásico, está siempre expuesto a nuevas lecturas que lo resignifiquen. No he querido hacer una mera lectura en clave jurídica (¿hay ocupación de la isla?, ¿son cosas de nadie?, ¿se configura el tipo de homicidio, de evasión del detenido o preso?), creo que de ello nada saldría, no en esta obra, sino una impostura, un ejercicio baladí.

He querido, en cambio, hacer una lectura atenta. Hay temas provocadores: la vida, la continuación artificial de la vida,

¹⁴ *Ibidem*, p. 141.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Ibidem*, p. 46.

el influjo de la tecnología en la manera en que entendemos nuestro acervo de vivencias, la manera en que la vida y la imagen se relacionan. La ficción brinda espacios privilegiados para la reflexión jurídica; puede incluso funcionar como un laboratorio, donde ciertos conceptos clave son llevados a sus límites. Y en el caso de la ciencia ficción, se llegan a anticipar —de manera plena o meramente provisoria o parcial— realidades que habrá que entender.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, 6a. ed., Madrid, Cátedra, 2005.
- BORGES, Jorge Luis *et al.*, *Antología de la literatura fantástica*, 2a. ed., Madrid, Edhasa, 2008.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *Poética de Aristóteles (edición trilingüe)*, Madrid, Gredos, 1974.