

rer constantemente ser distinto, el querer tener cara, nombre, historia y personalidad en un mundo donde todos son repetición de seres sin nombre y sin forma.

Esta fuerza psíquica que busca el cambio, que considera a la rutina como envilecedora, crea el mundo neurótico de la aspiración sin sentido. Como la ilusión es una creación subjetiva y no producto del raciocinio, no hay posibilidad de diálogo entre la realidad del que regresó y el sueño del que está por ir. Para iniciar el viaje es necesario desconocer la verdad y, ya iniciado, en el momento en que la meta se encuentra con la aspiración, aflora el mundo real y la tragedia es inevitable.

El dramaturgo Samuel Beckett creó la gran figura pasiva del ansia del cambio, Godot. Rulfo, con su mundo de anti-símbolos donde se juntaron conceptos indígenas, trasfondo inconsciente, y mundo real y consciente, creó la figura universal del otro extremo de Godot: "Luvina", producto del ansia activa del cambio. En ambos casos, el desastroso final es idéntico. Godot, la eterna esperanza del que escapa de sí mismo y se busca a sí mismo, nunca llega y Luvina, como estación final es lo absolutamente contrario a lo esperado. Es decir, se puede esperar a Godot o ir a Luvina para obtener la misma respuesta insensata. Con ello se convirtió "Luvina", el cuento de Rulfo, en un concepto universal al igual que la figura del Quijote, convertida en concepto, el producto de los grandes experimentos del hombre perdido en un mundo sin valores, buscando constantemente hacia dónde ir para encontrar el sentido de su nacer sin llegar nunca a ello.

La ruptura de los símbolos existentes en cuentos y sueños, crean en el lector de "Luvina" la sensación de un mundo roto y deprimente, de allí la identificación posible del que vive en ámbitos culturales distintos a los de Rulfo, con el espíritu de sus narraciones.

NAHUM MEGGED

Universidad Hebrea de Jerusalén.

BIOY CASARES O LA AVENTURA DE NARRAR

En su prólogo a *La invención de Morel*¹, de Adolfo Bioy Casares, reproducido siempre en las ediciones del relato, define Borges la novela "de peripecias", por oposición a la "psicológica", de esta manera:

La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de Oro*, de los siete viajes de *Simbad* o del *Quijote*, le impone un riguroso argumento (p. 12).

¹ Sigo el texto de Emecé, Buenos Aires, 5ª ed., 1972. Todas las citas proceden de esta edición; en adelante daré el número de página en el texto, entre paréntesis.

Borges afirma allí, por otra parte, que “si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas” (p. 13). De este modo contradice categóricamente la afirmación de Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, de “que es muy difícil que hoy quepa inventar una aventura capaz de interesar a nuestra sensibilidad superior”. Para sustentar su opinión, Borges menciona, junto a la novela de Bioy Casares, otras de nuestra época a las cuales aquélla se iguala por su “admirable argumento”: *The turn of the screw*, *Der Prozess*, *Le voyageur sur la terre*.

Trama, aventura, fábula, argumento son las palabras-clave de los comentarios de Borges. Esas palabras aluden una y otra vez al rasgo esencial de un tipo de ficción que podríamos llamar *pura*, asociada por Borges al “rigor” con que la narración desarrolla el plan argumental que el escritor se ha propuesto o planteado (Borges le asigna con acierto un aire problemático que exige una ejecución “razonada”).

La posición magisterial de Borges en su larga amistad con Bioy (de la que han surgido varias colaboraciones) nos lleva a ver en su prólogo una declaración de estética a la que Bioy se adhiere o que, más bien, ha puesto en práctica en la novela prologada. Toda la obra madura de Bioy, la que él reedita, la conocida hoy por un público amplio, responde sin duda a estos postulados. Sus “ficciones” cortas y largas son modelos de trama rigurosa², de argumentos donde el incidente a primera vista gratuito acaba por revelarse como necesario, tal vez fundamental, a semejanza de lo que ocurre en las tramas policiales. La máquina de Morel puede utilizarse, precisamente, como metáfora para las elaboraciones “fabulosas” de Bioy³. Sus cuentos y novelas (éstas siempre de extensión mediana, limitación impuesta por las premisas de su arte) forman engranajes más o menos complejos, cuyas piezas se corresponden de manera inalterable para el funcionamiento del conjunto. Orden estrictamente reglado que el *métier* se encarga de disimular, sería, pues, la mejor definición de la obra de Bioy. Por este orden, en fin, aboga Borges en su prólogo. Así, al condenar a su modo la “novela característica”, “psicológica” o “realista”, con referencia especial a la novela rusa y sus emuladoras, escribe: “Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden”. En el fragmento reproducido arriba establece Borges, también, el punto de partida de lo que él denomina “novela de aventuras”: “...no se propone como una transcripción de la realidad...” O, dicho en otras palabras, cuenta algo extraordinario (quizás imposible o inverosímil en el contexto de la realidad cotidiana), lo cual supone para el narrador un doble desafío: a su imaginación, para

² *La trama celeste*, título de un cuento y de la colección donde figura, parece —y aun en sus diversos matices de significado, por la “maniobra” de aviación aludida— cifra de esta cualidad esencial de su obra.

³ Algo semejante dice Alfred J. MacAdam, a propósito de *La invención de Morel*: “...Bioy Casares estudia el proceso de transformación, precisamente la transformación del hombre en artista, del artista en arte. Lo hace empleando una estructura metafórica en que lo fantástico está al servicio de la estética”. (“Narrativa y metáfora: una lectura de *La invención de Morel*”, *CLI*(16)).

concebir el caso “maravilloso” y a su pericia o habilidad para convertirlo, al menos el tiempo que dure la lectura, en convincente sucedáneo de la acostumbrada, inmediata realidad del lector⁴. Para lograr esto último, el escritor debe desplegar (como sugiere Borges) una extrema lucidez, ha de apelar a una lógica que dé sentido a cada parte de su invención para así justificar (o hacer plausible), paso a paso, el en principio improbable *todo*. Pero aunque Borges no lo señale, tal vez por estimarlo sobrentendido, esta lógica ha de fundarse sobre alguna o algunas pasiones de las más comunes, sobre ciertos comportamientos típicos del hombre. Lo prodigioso del asunto y el rigor de la construcción argumental corren el riesgo de caer en lo mecánico o en pura aridez intelectual si no incluyen conflictos vitales que sirvan de motivación, de resorte profundo a la acción de los personajes. Es algo que no falta en las más “razonadas” elaboraciones del mismo Borges; algo que ha comprendido también Bioy Casares y que en más de una ocasión lo lleva a comentar: “Por las digresiones entra en los escritos la vida”⁵.

El arte de Bioy (como el de Borges) contiene otro ingrediente que le es sustancial —que es sustancial, en definitiva, a la zona más importante del arte moderno—, esa ironía que incide con frecuencia en el humorismo o, llevada al extremo, en lo cómico-destructivo. Ahora bien, en el caso de Bioy, cuyas narraciones suelen exponer un misterio (exponer simplemente, pues no se trata en ellas de elucidar el misterio desde el punto de vista “positivo”), la ironía representa otra dificultad de ejecución. La integración de este aspecto al cuerpo de sus relatos ofrece un peligro que Bioy sortea con admirable pericia: el peligro de desinteresar al lector al hacerse demasiado patente el artificio de su “invención”.

La obra de Bioy en general es, para resumir, buen ejemplo de cierta modalidad narrativa que contempla el relato como un problema a resolver en sí mismo, como una carrera de obstáculos que se impone el narrador, pero cuya última finalidad es producir el efecto de una coherente realidad, probable dentro de sus fronteras. Para estudiar los caracteres de dicha modalidad y, de paso, los del arte de Bioy Casares, me concentraré en *La invención de Morel*. Su análisis pormenorizado me permitirá ilustrar lo hasta aquí considerado y trazar sus relaciones con obras semejantes para comprender con más amplia proyección el linaje de esta especie narrativa.

El relato de *La invención de Morel* está construido alrededor de la

⁴ *Sine qua non* que Coleridge formuló de modo inolvidable al hablar de “un interés humano y una semblanza de verdad suficientes para procurar a estas sombras de la imaginación esa voluntaria y momentánea suspensión del descreimiento que constituye la fe poética” (*Biographia literaria*, 14).

⁵ La cita proviene de *Guirnalda con amores*, Buenos Aires, 1959, p. 86. Igualmente en “David Garnett y el amor”, *La otra aventura*, Buenos Aires, 1968: “Si cabe postular dos ideales de perfección, uno para autores nuevos, que tolera únicamente lo indispensable, y otro para maestros, que acoge lo superfluo y la digresión (por donde entra la vida en los escritos), bajo el signo del segundo hay que poner esta obrita memorable”.

original o extraordinaria máquina de fotografiar, invento del personaje del título. Sin embargo, el autor del invento no es el protagonista. El protagonista es el narrador innominado (y relator tardío de “la invención de Morel”), cuyos infortunios y angustias, pasados y presentes, componen el diseño argumental de la obra. Justamente, el efecto de la “invención de Morel” sobre este personaje constituye la dimensión “vital” del relato. Su curiosidad, sus recuerdos y temores, su pasión amorosa, su necesidad de explicarse los extraños fenómenos que descubre en la isla de su escondite son los medios por los cuales se transmite al lector, en forma dramática, el fundamento e historia del invento de Morel y su fútil resultado (otorgar precaria inmortalidad a algunos de sus amigos y servidores).

El núcleo, la matriz de la obra es, desde luego, el invento, la máquina de “retención”⁶. El pian argumental puede ser descrito como el movimiento (del narrador-protagonista, de la acción y, a la postre, del lector intrigado) hacia ese núcleo, que no se evidenciará sino al término de las dos terceras partes del relato, con la exposición de los principios y resultados del invento⁷. Desde ese punto, la acción del protagonista depende enteramente del invento, y sus lucubraciones y decisiones son la consecuencia de dicha exposición. El asunto del invento, que pudo haber constituido por sí solo un pequeño relato, es usado por Bioy como la crisis de la novela. Cómo consigue mantener vivo el interés en tan dilatado espacio o, más bien, qué recursos sostienen “justificadamente” la trama hasta allí, será el objeto principal de mi examen.

“Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro”, comienza escribiendo en su crónica el narrador (p. 17). Y a continuación: “El verano se adelantó”. El “milagro” ocurrido, con el inconveniente que acarrea —la presencia de otra gente en el “museo” hallado por él—, obliga al personaje a buscar refugio en “los bajos del sur”, el “lugar menos habitable de la isla”, donde ha de sufrir, desesperado, los efectos del “milagro”. “Escribo esto —aclara— para dejar testimonio del adverso milagro”. El *milagro* le es, en primer término, *adverso*. Dos son las amenazas mortales que ha provocado: “Si en pocos días no muero ahogado o luchando por mi libertad...” Una muerte accidental en esta zona pantanosa “que el mar suprime una vez por semana” o la inútil resistencia frente a sus presuntos perseguidores son las únicas alternativas que ahora se le presentan a su condición de prófugo en una isla que creía abandonada. Más adelante nos enteramos de otro posible peligro que el personaje enfrentaba, a sabiendas, al escoger la isla para ocultarse. Así lo

⁶ También lo ha utilizado Bioy en el cuento “Los afanes”, incluido en *El lado de la sombra*.

⁷ “El mayor encanto de esta fantasía —dice Alfonso Reyes— reside en que el personaje principal —que habla en primera persona— no conoce de antemano la situación, la descubre penosamente a través de extrañas experiencias, y en vano intenta trasladarse al mundo de aquellas sombras corpóreas, movientes y parlantes (que naturalmente pasan junto a él sin advertirlo), porque ha acabado por enamorarse de una de ellas” (*El deslinde. Apuntes para la teoría literaria, Obras completas*, t. 15, México, 1955-58, p. 136).

explica el mercader italiano que le sugiere el plan y lo ayuda a llevarlo a cabo:

Ni los piratas chinos, ni el barco pintado de blanco del Instituto Rockefeller la tocan. 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. Los tripulantes de un vapor que había fondeado en la isla estaban despellejados, calvos, sin uñas —todos muertos—, cuando los encontró el crucero japonés *Namura*. El vapor fue hundido a cañonazos (pp. 18-19).

“Pero era tan horrible mi vida que resolví partir”, dice el personaje (p. 19). De esa manera quedan bosquejados en las primeras páginas sus móviles y la súbita alteración de sus proyectos: vivir aislado, aun a riesgo de su vida, en la isla a que lo reduce su destino de perseguido y componer allí las obras a las que su azarosa existencia no le ha dejado tiempo para dedicarse (*Defensa ante sobrevivientes, Elogio de Malthus*).

El “milagro” del adelanto del verano y la presencia de estos veraneantes salidos de quién sabe dónde (“estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible”; p. 19), que lo despiertan al amanecer con su música y sus gritos, se convierten, a la vez, en estímulo a su curiosidad. Lo absorbe la contemplación de estos visitantes, en los cuales nota algo raro: “Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años” (p. 20). Concibe una hipótesis sobre esta peculiar indumentaria (más adelante descubriremos que es falsa): “...revela (me parece) una consumada frivolidad...” Pero este tratar de explicarse los hechos o de razonar acerca de los modos y dichos de los “abominables intrusos” determina el más señalado rasgo de su estilo, del estilo de su (*la*) narración, la suya y también la de otro reflexivo, el inventor Morel: en el fondo, ya lo sabemos, “razona” el propio Bioy. Estos razonamientos, erróneos o veraces, constituyen el molde “lógico” dentro del cual, por la manera de presentación de los hechos, se sitúa desde el comienzo del relato al lector. La ordenación de la materia argumental, como ya he indicado, corresponde a la sucesiva percepción de ciertos fenómenos o “datos” que en la conciencia del narrador van encontrando provisionales apreciaciones y reacciones, hasta que por el sostenido esfuerzo (y el hallazgo del manuscrito de Morel) el personaje llega a las resoluciones finales. Pues bien, el recurso de la enumeración o lista de razones subraya de modo constante el carácter de método inductivo-deductivo de la narración. Las razones que se oponen ahora a que el personaje vigile sin cesar a esta gente ilustran el procedimiento:

Exagero: miro con alguna fascinación —hace tanto que no veo gente— a estos abominables intrusos; pero sería imposible mirarlos a todas horas:

Primero: porque tengo mucho trabajo: el sitio es capaz de matar al isleño más hábil; acabo de llegar; estoy sin herramientas.

Segundo: por el peligro de que me sorprendan mirándolos o en la primer visita que hagan a esta zona; si quiero evitarlo debo construir

guardadas ocultas en los matorrales. Finalmente: porque hay dificultad material para verlos: están en lo alto de la colina y para quien los espía desde aquí son como gigantes fugaces; puedo verlos cuando se acercan a las barrancas (p. 21).

Veremos reaparecer otras causas, pormenorizadas de forma semejante, en diversos pasajes y circunstancias⁸.

Me interesa ahora destacar, ya entrando en lo temático en sentido más estricto, dos *motivos* —comienzo de relaciones desarrolladas en el curso del relato— que se introducen también en las páginas iniciales. Se trata, de un lado, del amor del protagonista por Faustine, una de aquellas figuras que han aparecido en la isla y, del otro, de la idea de inmortalidad (asociada a la vez con el miedo, un miedo, en el caso del personaje, inmediato, a la muerte). Amor y deseo de inmortalidad van a combinarse en adelante para formar el “precipitado emocional” del relato, el aspecto de la pasión o debilidad humana en su trama. En cuanto a la noción de inmortalidad, se presenta apenas iniciada la novela, en medio de la descripción del “museo” de la isla:

Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar (creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia) (pp. 25-26).

Unas páginas más adelante nos ofrece el narrador las primeras impresiones de Faustine. En ellas se muestra Bioy buen “psicólogo”, sacando partido de ciertas leyes de la atracción amorosa: observación atenta del objeto deseado, voluntario rebajamiento de sus cualidades visibles como salvaguardia contra el naciente movimiento de sumisión —o, más bien, en el fondo, temor al rechazo— y, por último, esperanza de compañía, de “socorro”, que acaba por sobreponerse a los temores y conduce a la acción o declaración. El deseo es aquí, también, espolado por los obstáculos que impiden al personaje acercarse al ser amado; uno de ellos, por añadidura, da pronto pie a sus celos. Cito los fragmentos referidos:

En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel; por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables (p. 32).

La mujer, con la sensualidad de cingara y con el pañuelo de colores demasiado grande, me parece ridícula. Sin embargo siento, quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por

⁸ Remito al lector a las siguientes páginas de la novela: 24, 43, 50-51, 69, 80, 83, 85, 125-126, 138, 144-150.

ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias y en los que están en su misma sangre.

Mi esperanza puede ser obra de los pescadores y del tenista barbudo. Hoy me irritó encontrarla con ese falso tenista... (p. 33).

Ahora, invadido por suciedad y pelos que no puedo extirpar, un poco viejo, crío la esperanza de la cercanía benigna de esta mujer indudablemente hermosa.

Confío en que mi enorme dificultad sea instantánea: pasar la primera impresión. Ese falso impostor no me vencerá (p. 34).

De modo previsible, la situación creada desemboca en las siguientes observaciones:

Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible. Tal vez toda esa higiene de no esperar sea un poco ridícula. No esperar de la vida, para no arriesgarla; darse por muerto, para no morir. De pronto esto me ha parecido un letargo espantoso, inquietísimo; quiero que se acabe. Después de la fuga, después de haber vivido no atendiendo a un cansancio que me destruía, logré la calma; mis decisiones tal vez me devuelvan a ese pasado o a los jueces; los prefiero a este largo purgatorio.

Ha empezado hace ocho días. Entonces registré el milagro de la aparición de estas personas; a la tarde temblé cerca de las rocas del oeste. Me dije que todo era vulgar: el tipo bohemio de la mujer y mi enamoramiento propio de solitario acumulado. Volví dos tardes más: la mujer estaba; empecé a encontrar que lo único milagroso era esto... (p. 40).

La impasibilidad de Faustine, que el narrador cree deliberada, no hace sino aumentar su pasión y agudizar su ingenio para declararla de tal modo que merezca ser aceptado. Y en este punto se inserta de nuevo la visión de la posible inmortalidad. El personaje proyecta como homenaje a Faustine un jardincito donde, trazados con flores, figuren él y ella en posturas alegóricas (ella contemplando la puesta de sol, él arrodillado junto a ella). Una inscripción, también hecha con flores, había de completar el conjunto. La redacción de esa inscripción vuelve sobre el *motivo* de la inmortalidad:

He modificado la inscripción. La primera me salió demasiado larga para hacerla con flores. La convertí en ésta:

Mi muerte en esta isla has desvelado.

Me alegraba ser un muerto insome. Por este placer descuidé la cortesía; en la frase podía haber un reproche implícito. Volví, sin embargo, a esa idea. Creo que me cegaban: la afición a presentarme como un ex-muerto; el descubrimiento literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer. Dentro de su monotonía, las aberraciones eran casi monstruosas:

Un muerto en esta isla has desvelado.

O:

Yo no estoy muerto: estoy enamorado (pp. 51-52).

La explicación del origen de la máquina de Morel conlleva además una importante revelación: la del amor desesperado de Morel por Faustine (pp. 101-102). Morel pone en práctica su invento precisamente para quedar "inmortalizado" junto a ella. Y esa revelación nos retrotrae a los deseos semejantes (amor, forma de inmortalidad junto a Faustine) del narrador, destacando de paso el proceso (o progreso) del relato desde el frustrado intento del protagonista de "sobrevivirse" en la compañía de Faustine hasta la complicada maquinaria con que Morel había logrado ya ese propósito. La grabación (eternización) de su propia imagen por parte del narrador es, pues, la consecuencia "lógica" derivada de su descubrimiento del aparato de Morel ("lógica", en esta ocasión, del sentimiento, a fin de cuentas). El resultado es incompleto; el personaje, a menos que ocurra otro "milagro", conseguirá solamente eternizar su esperanza: "Al hombre que, basándose en este informe invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso" (p. 155).

Al alcanzar esa otra existencia que otorga el invento de Morel, sin embargo, el personaje vence los terrores de la que abandona, sobre todo el de la justicia que lo persigue y la consecuente sentencia de muerte. Con entusiasmo, pues, causa la destrucción de su cuerpo, condición inherente al cambio o proceso de inmortalización. Gana, en fin, otra forma de vida sensible que lo libra para siempre de la "angustia metafísica" y las especulaciones de ella surgidas: "el viaje al cielo, infierno o purgatorio acordado" concebido en algún momento por el personaje (p. 82).

Lo ocurrido, entonces, en la "realidad" del narrador, es como la ampliación —con sinuosidades que le otorgan densidad vital y mantienen la "suspensión" del lector— de la historia, expuesta brevemente hacia el final, de Morel y su invento. La historia en cuestión tiene claro carácter silogístico. Dados una inmortalidad alcanzable, "científica" y un amor no correspondido, se deduce (y produce) la eternización de la vida junto al ser amado. Por estar sujeto a las mismas circunstancias, el narrador puede explicar la auténtica motivación de Morel para poner en práctica el experimento de la isla:

Quiero explicarme la conducta de Morel.

Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine. Con esto compensaba la renuncia a las posibilidades que hay en la vida. Entendió que, para los otros, la muerte no sería una evolución perjudicial; en cambio de un plazo de vida incierto, les daría la inmortalidad con sus amigos preferidos. También dispuso de la vida de Faustine.

Pero la misma indignación que siento, me pone en guardia: quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine; el capaz de matar y de matarse; yo soy el monstruo. Quizá Morel nunca se haya referido a Faustine en el discurso; quizá estuviera enamorado de Irene, de Dora o de la vieja.

Estoy exaltado, soy necio. Morel ignora esas favoritas. Quería a la in-

accesible Faustine. ¡Por eso la mató, se mató con todos sus amigos, inventó la inmortalidad!

La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes. Yo la he negado, por celos o defendiéndome, para no admitir la pasión.

Ahora veo el acto de Morel como un justo dítirambo (pp. 148-149).

(La duda momentánea aquí expresada sirve, en realidad, para reforzar con apasionada "lógica" su explicación).

Todo el relato aparece en este punto, a nuestros ojos, como la elucidación por etapas, entre desmayos, errores y contradicciones (propios de la condición humana, representada aquí por el narrador) del "adverso milagro" de que se nos da cuenta en su primera página. Resulta, por tanto, inevitable que la fase final de dicha elucidación se presente como un detallado sumario de los hechos antes inexplicados o explicados de modo erróneo, con la correspondiente explicación correcta; este pasaje viene a ser, así, como la definitiva enumeración de razones que caracteriza el estilo del relato. Transcribo los distintos apartados en su orden: *Las mareas; Apariciones y desapariciones; Los dos soles y las dos lunas; La llave de la luz, los pasadores atrancados. Cortinas inamovibles; La persona que apaga la luz; Charlie. Fantasmas imperfectos; Los españoles que vi en el antecomedor; Cámara subterránea. Biombo de espejos; Los versos declamados por Stoever* (pp. 144-148).

Estas explicaciones pseudocientíficas, el estricto método "razonador" aplicado, a lo largo de la narración, a un asunto del género "fantástico" (lo llamo así por oposición al "realista" como lo define Borges en su prólogo), dan la medida del arte de Bioy en esta obra. *Ostinato rigore*, la divisa de Leonardo que el personaje-narrador hace suya, podría muy bien compendiar el principal propósito de Bioy al novelar. Si el estilo, como afirma elocuentemente Marcel Proust, no es cuestión de técnica, sino de visión, se comprenderán ahora cumplidamente los supuestos de la visión de Bioy, visión que he esbozado al comienzo de este estudio.

Pero, antes de pasar a otras cuestiones sobre este tipo de arte o visión novelesca, me parece imprescindible indicar por qué vías interviene en *La invención de Morel*, constante cuanto velada, la ironía del autor. La mayor ironía es la manera como se desarrolla el relato, con exactitud de "informe para una academia" (para usar el título que da Kafka a su obra de presentación semejante sobre la "evolución" del mono expositor). Lo extraordinario del asunto, una vez terminada la lectura del que se nos ofrece como testimonio científico, resalta aún más por el contraste (hecho inconcebible, exposición documental). En otras palabras, acabamos por sonreír ante este "aparato" de ingenio, que nos ha hecho creer en la probabilidad de lo increíble mientras nos dejábamos conducir por sus "mecanismos". Esta sonrisa es tal vez el mejor homenaje que podemos rendir a la obra.

Claro que esa ironía como efecto "total" ha sido condicionada, preparada por juegos-participaciones del autor que, de modo subrepticio,

van minando el laborioso relato. Uno de los recursos irónicos más notables es el de las notas a pie de página, que, al corregir, comentar o contradecir, con deliberada ramplonería erudita, algo de lo expresado por el narrador, ocasionalmente nos recuerda que leemos un "texto" curioso, al cual el "editor" o redactor de las notas no parece conceder más interés del que merece una edición "literaria" cualquiera. (La invención de Morel resulta ser, pues, nada más que un texto dentro de otro texto enmarcado por los textos de un editor, cuyo conjunto se publica con el título *La invención de Morel*, bajo la firma de Adolfo Bioy Casares y con prólogo de Borges⁹). A un rasgo semejante de ironía corresponde la grotesca desigualdad en la importancia de los hechos que el narrador se cree obligado a explicar (ver la enumeración citada arriba). Esta nota "cómica" próxima al final de la narración se ve apenas atenuada por la "dramática" resolución y consiguientes angustias del personaje-narrador. Antes bien, se refuerza así el lado ridículo de su patetismo, rasgo de humor de Bioy que se ha acentuado, por cierto, en su obra de los últimos tiempos.

Por último, no debe pasarse por alto que la relación entre el narrador-protagonista, Morel y Faustine es la del clásico triángulo amoroso, con la diferencia, y aquí asoma otro matiz de ironía, de que dos de sus miembros existen sólo como proyecciones de un portentoso equipo de cine. El destino del protagonista es pasar a ese universo fijo, espectral perpetuación del triángulo sin desenlace posible.

De todo lo expuesto, puede concluirse, con Borges, que en su trama "perfecta" (p. 15) y "las muchas y delicadas sabidurías de la ejecución" (p. 14), *La invención de Morel* funda su razón de ser: pura narración, puro artificio (término que uso sin la menor intención peyorativa). "Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural", dice Borges con su lucidez acostumbrada (p. 14). Y, sin embargo, cuando nos fijamos en las obras afines que ha citado (recuérdese: *The turn of the screw*, *Der Prozess*, *Le voyageur sur la terre*), percibimos cierta incongruencia. ¿No contienen estas novelas, precisamente, una "clave" de "alucinación" y de "símbolo"? Sus argumentos son, en fin, inseparables de los contextos morales y aun religiosos —¿cómo trazar la línea divisoria entre el hecho narrado y la teología católica en Julien Green?— esenciales a los temas de dichas obras. Es innecesario insistir en algo tan de sobra conocido como el efecto de una fuerza maligna —poderosa cuanto desencarnada— sobre la naturaleza infantil, eje del relato de Henry James, o en el carácter alucinatorio y simbólico de toda la obra de Franz Kafka. Sólo, pues, con muchas reservas me parece admisible el acercamiento.

Borges, por otra parte, aleja de modo definitivo *La invención de Morel* de un género con el cual guarda bastante semejanza: el del relato policial. (Aunque el solo hecho de traerlo a colación indica, para

⁹ "Concebir el texto de Bioy Casares sin el prólogo de Borges es imposible", dice MacAdam (*loc. cit.*).

dojalmente, que la asociación es inevitable). Borges dice que el género policial “no puede inventar argumentos”, pero, al describir el esquema típico de estas ficciones, revela una importante fuente del procedimiento adoptado por la novela de Bioy: “refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable” (p. 14). Pasa entonces a la distinción, afirmando que “Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil” para ofrecer en seguida la visión sintética del argumento que he transcrito arriba. La atracción que Borges y Bioy han sentido por el relato policial y el empleo ocasional que han hecho de él, en serio o en broma (“La muerte y la brújula” o las caricaturas de Bustos Domecq), constituyen prueba más que suficiente de lo que afirmo. Habría que citar aquí de modo especial las ficciones de corte policial de Chesterton, que casi resulta “sospechoso” no ver mencionadas en el prólogo de Borges.

Chesterton me sirve de punto de arranque para otras indagaciones en la narrativa de lengua inglesa. Ya me parece escuchar al lector de este trabajo adelantando con impaciencia el nombre de Poe, en quien creo encontrar la raíz del tipo de relato representado por *La invención de Morel*. *The narrative of Arthur Gordon Pym* es, en mi opinión, germen y paradigma del género. Allí, bajo el pretexto de “la aventura y la exploración”, se oculta la realidad de otra aventura, la de la narración en sí misma. Sin desatender el aspecto “ambiental” del periplo del narrador-protagonista —lo cual lleva a Poe a copiar, con fastidioso lujo de detalles, manuales y diarios de navegación—, el relato presenta un conjunto de imágenes extrañas pero tan rigurosamente relacionadas entre sí, que las delirantes claves finales sobre la índole de la isla explorada en la segunda parte vienen a resolver para el lector (lo resuelven sin resolverlo, por el placer del absurdo razonar) el enigma de la narración “inconclusa”. Más aún, el “terror a lo blanco” precisado en ese último pasaje permite ver en retrospectiva el contrapunto, a lo largo del relato, de lo blanco y lo oscuro, al cual ofrece tan sorprendente como deleitable solución la referida “Nota” final.

Antecedentes notables de *La invención de Morel* son también los relatos largos de Stevenson; pienso especialmente en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, donde la visión maníaca de la naturaleza humana es más bien pretexto que fin de una “razonada” fantasía. Dentro de esta categoría habría que colocar otras narraciones inglesas contemporáneas, como *Lady into fox*, de David Garnett o *Zuleika Dobson*, de Max Beerbohm. *Lady into fox* es un *tour de force* del género, pues, al presentar la transformación de Mrs. Tebrick en zorra desde las primeras páginas, descansa para el desarrollo del asunto en la invariable pasión de Mr. Tebrick por su esposa: el argumento se compone de su adaptación o adaptaciones a las cambiantes circunstancias de la nueva vida de ella. El mayor encanto de *Zuleika Dobson* —versión cómica del mito de la encantadora y la sirena— reside en observar cómo el autor justifica parte por parte los extraños acontecimientos que llevan al suicidio de la muchachada de Oxford; Beerbohm, por cierto, no se oculta, sino que

oportunamente se introduce para dar nuevos impulsos al relato. La obra de Beerbohm, en lo que tiene de reelaboración de leyenda, muestra afinidad con varios cuentos de Bioy que proceden de igual manera: "Clave para un amor" (epifanía moderna de Baco), "Moscas y arañas" (también con una hechicera de protagonista), "Las vísperas de Fausto", "Un viaje o El mago inmortal" (nuevo avatar de Merlín)¹⁰.

Como se ve, si bien no he pretendido ser exhaustivo, la producción del género examinado no es abundante. Tal vez porque sus límites "lógicos" se oponen en principio a la pura imaginación, que gusta de deambular y expandirse siguiendo normas menos estrictas. Particulares exigencias (de concepción y ejecución) o su rareza, en la doble acepción de la palabra, son, en fin, las notas de bulto de esta especie de literatura. Me he acercado a uno de sus textos para analizarlo en sus detalles; no sé si los resultados de mi trabajo podrían elevarse a la condición de leyes generales. En todo caso, mi aspiración ha sido mucho más modesta: ofrecer algunas observaciones sobre *La invención de Morel* en cuanto a su índole y estirpe, que espero sean de utilidad para el estudio comprensivo de la obra de Bioy Casares, aun no intentado y tan necesario.

JULIO MATAS

University of Pittsburgh.

¹⁰ En años recientes (si no por la fecha de publicación, sí por la de difusión) cabe mencionar algunas novelas de Vladimir Nabokov, aquéllas cuya imaginativa construcción es el recurso artístico central, como si se tratara de complejos juegos de ajedrez: *The real life of Sebastian Knight*, *Laughter in the dark* (*Camera Obscura*), *Pale fire*. *La promesa* y *El juez y su verdugo*, de Friedrich Dürrenmatt —las dos con armazón policial— o *Il visconte dimezzato*, de Italo Calvino —con el juego de la mitad buena y mala, trasunto de Stevenson— se podrían añadir a la lista. En las letras hispánicas sólo puedo mencionar los relatos de José Bianco (*Las ratas*, *Sombras suele vestir*) y *Aura* de Carlos Fuentes, aunque tal vez se puedan añadir otros títulos importantes que olvido o desconozco.