EL EXILIO SIN FIN:
LA INVENCIÓN DE MOREL, DE ADOLFO BIOY CASARES

POR

HÉCTOR MARIO CAVALLARI
Mills College

INTRODUCCIÓN

Este trabajo ensaya una respuesta a la pregunta aparentemente más sencilla, es decir, la más difícil: ¿cómo abordar el texto de *La invención de Morel*? Publicada en 1940 con un elogioso prólogo de Jorge Luis Borges, esta obra de Adolfo Bioy Casares es un relato complejo y multidimensional. Baste mencionar aquí sólo dos pautas estructurales de esa complejidad: en primer lugar, la aguda densidad textual, como resultado de una alta concentración informativa contenida en la escasa extensión de una *nouvelle* o novela corta; en segundo lugar, el contraste entre la notoria elaboración de las ideas tematizadas en el contenido y la aparente sencillez que caracteriza al modo minuciosamente lacónico de la expresión. Aunque parece adoptar de modo ostensible el modelo del Objetivismo documental, mediante un relato en forma de diario, la construcción del texto se aparta sutilmente del paradigma realista que regula las bases ontológicas y epistemológicas de la relación discursiva entre “literatura” y “realidad”. Es más, mediante el concepto de escritura como praxis que enmarca el presente estudio, propongo que esta novela no sólo se desvía de las categorías más determinantes de la estética realista-racionalista sino que intencionadamente busca poner en duda y en crisis las bases y convenciones de inteligibilidad de las mismas. Esto se logra al cuestionarse en el texto la vigencia de principios tales como la verosimilitud sensata y natural de la representación, la substancialidad ontológica del mundo-en-sí y la referencialidad cognoscitiva del discurso. En consecuencia, las observaciones que siguen no intentan realizar una lectura singular ni unilateral de *La invención de Morel*, sino más bien sugerir la posibilidad de diversos recorridos analíticos basados en algunas de las estrategias generativas que la propia escritura pone en juego.

LOS SIMULACROS DE LA REPRESENTACIÓN

En términos semióticos amplios, creo que la compleja articulación del texto puede captarse en sus dos dimensiones estructurales básicas. En el plano del contenido, *La invención de Morel* incorpora una serie de ideas milenarias acerca del carácter ilusorio de la realidad y del espejismo simétricamente solitario de la conciencia; me refiero a las concepciones filosóficas, líricas y mitopoéticas del ser que van desde Platón, Heráclito y el *Popol Vuh* hasta Martín Heidegger y Octavio Paz. En el plano de la expresión, la forma del relato vuelve una y otra vez sobre sí misma a través de analogías, paralelismos y metáforas que repiten y connotan la estructura de su propio proceso configurativo. La repetición y la reflexividad se inscriben mediante una forma novelesca que implementa, asocia y superpone distintos modos de narrar: el escrito anotado y editado, el diario, el informe, el testamento, la alusión a ciertas obras de la literatura universal (incorporadas en un intertexto difuso) y la verbalización de las formas introducidas por diversas máquinas de grabar y reproducir significantes. A su vez, estos modos de contar aluden a la narración como representación, testimonio, invención, producción imaginativa, comunicación, documento y como auto-creación expresiva.

Por otra parte, los planos del contenido y la expresión se vinculan mediante las figuras entrecruzadas de la mirada y del lenguaje en el campo conflictivo de la “representación”, concepto que especifico aquí como un tipo de relación semiótica basada en el principio y supuesto de equivalencia entre el horizonte del significante y el dominio de lo real. En *La invención de Morel*, el *poner en palabras lo que se observa* constituye una de las motivaciones temáticas fundamentales, a tal punto que se verbaliza explícita y repetidamente en el escrito del fugitivo, vale decir, del narrador-protagonista. De modo recíproco, las imágenes observadas por este último, producto de la máquina grabadora y proyectora (es decir, de la “invención de Morel” a la que alude el título), son el resultado visual concordante con las palabras que han sido *dichas* –furtivamente escuchadas y transcriptas– y del *libreto escrito* por Morel, el inventor. En el plano del contenido, el narrador-protagonista –autor intrínseco, ficticio, del “informe” editado por un igualmente ficticio editor anónimo– experimenta el mundo creado por Morel; en el plano del discurso, los lectores experimentamos el mundo (re)creado por el narrador-protagonista y anotado por el editor. Para el primero, las imágenes proyectadas son fantasmas: son efectos visuales de la máquina. Para el lector, las figuras de ese mismo narrador y de su mundo son también simulacros: son efectos discursivos de la escritura. La intersección de lo verbal y lo visual se da en la consonancia sensorial de las graffías, en el texto escrito del fugitivo, con las imágenes icónicas en el “texto” espectacular de la máquina de Morel. Estos dos tipos de signos, en tanto unidades de percepción, quedan concretamente unificados en sus respectivos efectos, es decir, en la aparición fantasmática del “personaje” y de su “mundo” en un campo concreto de significantes

paralelos e inmanentes a un circuito de significación, sea éste el de la escritura o el de la máquina fantástica.

En *La invención de Morel*, entonces, la escritura se asocia al emblema de una máquina que representa un proceso de representación.¹ Si la “literatura”, digamos, representa las condiciones humanas de la “vida” y estas significaciones no son algo primario, original e invariable, idéntico a sí mismo, sino que consisten en complejas series de *procesos* de representación, entonces podemos decir que la novela de Bioy Casares propone, intrínsecamente, una metáfora de la literatura como representación de esa red de representaciones que *aparece* como estando siempre-ya-ahí a través de las figuras duplicadas de la máquina de Morel y del “diario” o “informe” del fugitivo. Hablo aquí de duplicaciones y, ciertamente, las diversas instancias de reiteración y la repetida mención del significante “repetidor” del espejo se multiplican a lo largo de la novela.² Además, hay que tener en cuenta que la “realidad original” (o “primaria”) de Morel y sus amigos ha sido representada *para* el “ojo” de la máquina; a su vez, el espectáculo de la “realidad imaginaria” que proyecta la máquina ha sido representado para la recepción de un *Otro* virtual, que en esta vuelta del tiempo le toca al narrador-protagonista; por último, en el nivel que le es inherente, la realidad simbólica que codifica el texto del fugitivo también ha sido representada para la recepción de un tercero, es decir, para el lector intrínseco de *La invención de Morel*. Este juego especular da lugar así a un desplazamiento metonímico de significaciones de índole muy peculiar: se trata de un *deslizamiento* multiplicado por el cual la fijación en un plano del relato deviene flujo dinámico en otro, haciendo circular una serie incesantemente abierta en y por la práctica de la escritura, sobre la cual incide la actividad de la lectura. El mecanismo de tal deslizamiento potencia un proceso triangular de representación estructuralmente acoplado a la actividad receptiva mediante el agenciamiento de un tercero, y este proceso constituye el marco fundamental del movimiento discursivo en *La invención de Morel*.

En lo que sigue de este trabajo voy a trazar las pautas de dicho movimiento a través de las estrategias generativas de la repetición, la multiplicidad y la auto-modelación textuales, a saber: repetición estructural, multiplicidad de niveles, auto-modelación como apertura interpretativa. Al enfocar los aspectos más destacados del orden del

¹ Edmundo Paz Soldán destaca en *La invención de Morel* las “reflexiones sobre lo que las nuevas tecnologías de la imagen representan en el contexto de la modernidad periférica latinoamericana”, sugiriendo que “la novela, en la concepción de Bioy Casares, se muestra como un instrumento muy capaz de representar la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea” (764-65).

² Este dispositivo será utilizado eficazmente por Bioy Casares en “El perjurio de la nieve”, cuento de 1944 estudiado por Margarita Rojas y Flora Ovaes. Las autoras indican que, en “Perjurio”, los “reflejos, duplicaciones, inversiones, contradicciones y alteraciones construyen un provocativo mundo de irrealidad y misterio. En ese juego de reflejos textuales, espacios, estructuras y personajes se desdoblan especularmente” (122). Como veremos luego, estos conceptos son aplicables a *La invención de Morel*.

discurso narrativo en *La invención de Morel*, intento analizar algunos de los dispositivos menos obvios mediante los cuales la danza del significante desarticula, problematiza y enriquece el concepto y el principio mismo de *representación* desde una práctica de lectura inscrita en el propio discurso de la novela como actividad interpretativa de recepción. El texto, como tal, utiliza toda una gama de sentidos inherentes a dicho concepto de representación, entre los cuales cabe destacar los siguientes: presentación repetida, repetición de una presencia original ausente, dramatización (en sentido teatral o performativo), imitación (secundaria o “falsa”) de un original (primario o “genuino”), práctica engañosa, actividad artificiosa y sustitutiva (“irreal”). Y también, teniendo en cuenta el factor temporal, recreación de lo ya transcurrido, volver a hacer presente un momento pasado.

EL ORDEN DEL RELATO: FÁBULA Y MODO NARRATIVO

La invención de Morel aborda una serie de ideas acerca de la naturaleza y del estatuto de la realidad y de la conciencia humana, redimensionando una temática que ha sido objeto de viejas preocupaciones filosóficas y científicas. Esto no sólo se incorpora explícitamente en la sustancia del contenido novelesco, sino que se refleja de modo indirecto en el carácter potencialmente simbólico, fantástico y alegórico de la fábula. Ésta puede resumirse en el núcleo mimético siguiente. Un fugitivo ha llegado a una isla deshabitada en la cual sólo hay una capilla, una piscina y un edificio que combina las funciones de museo y de albergue. Poco tiempo después, abruptamente, aparece un grupo de gente en la isla y ocupa los edificios e instalaciones. El fugitivo se esconde, vigila preventivamente a los intrusos y se enamora de una mujer, Faustine, que forma parte del grupo. A través de una serie de peripecias más cómicas que patéticas, llega gradualmente a enterarse, primero, que estas “personas” son sólo imágenes; segundo, que estas imágenes materialmente completas y perfectas son proyecciones de una máquina inventada por uno de los intrusos, Morel, y que fueron tomadas o grabadas durante una semana completa varios años antes; tercero, que la máquina ha sido diseñada para funcionar de modo automático y proyectar la grabación original periódica e indefinidamente; y cuarto, que la grabación causa la muerte a todo ser viviente que haya sido grabado —de lo cual se desprende que Faustine, Morel y todos los demás están ya muertos—. ³ Usando como fondo la proyección original, el fugitivo se graba a sí mismo junto a Faustine durante siete días y cambia esta nueva grabación por la primera. Esta sinopsis permite hacer notar la posibilidad de que la fábula se interprete a la vez como metáfora de otra cosa y como emblema de sí misma.

³ Paz Soldán ha señalado la conexión entre la máquina y su efecto letal: “Seducción y muerte: no otra cosa brindan, sugiere la novela, la tecnología y los medios de masas al individuo, ambivalentes promesas de modernidad para sociedades periféricas” (765).

El discurso de la novela se articula como un texto “primario” –el “informe” escrito en primera persona por el fugitivo– que ha sido encontrado y anotado por un editor, figura ficticia que presenta el informe a un virtual lector intrínseco. Este relato está redactado bajo la forma de un diario elaborado paulatinamente, sobre la marcha misma de los días y los hechos que se van narrando, y se inicia con la inexplicable aparición de los extraños en la isla. El arribo o surgimiento de los otros constituye, entonces, el corte que genera la escritura. Este corte marca el inicio espacio-temporal del texto: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro” (Bioy Casares 13); y señala, también, la motivación primera que fundamenta la redacción del relato: “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro” (14). La aparición de los extraños hace que el fugitivo tenga que huir nuevamente, abandonando esta vez la comodidad del edificio donde se había instalado desde su llegada: “No pude volver al museo, a buscar las cosas. Huí por las barrancas” (13).

De este modo, el desplazamiento escenificado en la secuencia inicial de la escritura reproduce –en el micro-nivel enmarcado del texto del informe– la situación de dislocación y diferimiento que opera como marco de la totalidad del texto de la novela, la cual se coloca por completo bajo el signo del motivo del viaje bajo la forma significativa de la fuga. Por el doble aislamiento espacial y existencial de la figura solitaria del fugitivo en la isla remota pasa toda una serie repetida de exilios forzosos: el destierro de la patria se duplica en la huida de las instalaciones del museo, y esto se reduplica en el exilio del mundo fantasmal inherente al simulacro de las imágenes corporizadas de Faustine, Morel y los otros, mundo del cual el narrador-protagonista queda excluido. El tiempo es parte integral de este constante desplazamiento; en efecto, el presente involucra tanto el *ahora* existencial del fugitivo en cada momento de su vivencia como el tácito “ahora” posicional que se desliza a lo largo del acto gradual de la escritura de los diversos segmentos que van escanciando las entradas de su diario. El tiempo, entonces, se configura como un tránsito presente entre lo ausente y entre diversas instancias de la pérdida: carencia de la patria (forma de exilio político), del grupo de “intrusos” (exilio social), de Faustine (exilio personal), de la vida (exilio metafísico). La novela inscribe la aventura del fugitivo a través de diversas formas vinculadas que hacen surgir los temas de lo “irreal”, es decir, de lo que es en sí mismo “irrepresentable”: la soledad, la ausencia y el tránsito absolutos.

A lo largo de *La invención de Morel*, estos nexos móviles sustentan la generación de diversas metáforas de la vida como exilio sin fin; tropos generativos que atraviesan los estratos más amplios de la significación textual. Las modalidades ontológicas inherentes a la condición de la *errancia* –desplazamiento incesante e indefinido– cruzan y se inscriben en la figura del fugitivo, intersectando el espacio de su cuerpo, el tiempo de su lenguaje y la pulsión de su deseo. De este modo, se puede afirmar que el deslizamiento metonímico inherente al relato configurado en el “informe” no sólo representa sino que

actualiza y reproduce el movimiento mismo del sentido que se desliza en la múltiple sucesión polisémica de los significantes, ofreciéndose a la “conciencia” del protagonista, autor y lector primero de dicho informe. El relato del fugitivo, entonces, adelanta una experiencia que se cuenta y, paralelamente, una reflexión crítica, explícita e implícita, sobre lo que significa contar una experiencia. Involucra, sobre todo, un recorrido a través de las trampas (los equívocos, ingenuos o no) del relato “realista” o verosímil. La novela de Bioy Casares puede leerse así como un texto agudamente “opaco”, auto-consciente, de su propia naturaleza “literaria”. Como veremos, esta autoconciencia se precipita en un concepto inmanente de “literatura” como lectura.

EL ESPEJO DE LA ESCRITURA

Uno de los aspectos más interesantes de todo relato ficticio es el mecanismo capaz de promover en el lector el uso de la imaginación para construir los detalles del mundo narrado y moldearlos en un entendimiento secuencial y representativo del proceso de la significancia. Éste es, justamente, uno de los temas subyacentes de *La invención de Morel*; de modo implícito y explícito, se lo presenta y discute en la parte central del “informe” (64-67), cuando el narrador elabora diversas hipótesis para dar cuenta de la “evidencia” confusa, contradictoria y desconcertante que ha ido observando y analizando hasta ese punto. Es justamente a través de las explicaciones del autor del diario-informe que se revelan los diversos temas que corren y se entrelazan a través del texto. En la medida en que el propio narrador-autor-protagonista busca explicarse a sí mismo las experiencias que confronta, hace explícitas las ideas y conexiones menos obvias que subyacen tanto en su informe como en la novela que lo encuadra. Ésta, entonces, delimita varios caminos posibles de interpretación de sí misma; en otras palabras, despliega una auto-modelación de su propia polisemia.

Al tratar de definir el estatuto de su relación con la “gente” que ha aparecido en la isla, el fugitivo se muestra obsesionado con la idea de que esos “otros”, de alguna manera, son de índole radicalmente diferente a la suya. Elaborando diversas hipótesis capaces de establecer las premisas de esa diferencia, pasa de la idea de que está enfermo a creer que se ha vuelto invisible, a preguntarse si los extraños no serán extraterrestres; pasando luego a describir su sueño del manicomio, para considerar después la posibilidad de que los intrusos sean un grupo de amigos ya difuntos, y finalmente convencerse de que es él quien está muerto y no ellos. Lo que todas estas hipótesis comparten es la descripción conjetural de diversos modos como los seres corpóreos podrían coexistir, literal o metafóricamente, en un mismo espacio físico mientras se mueven en planos metafísicos diferentes del ser.

Hasta cierto punto, la posibilidad misma de que tales hipótesis puedan ser formuladas queda intrínsecamente convalidada por la existencia de la máquina de Morel, metáfora,

tal vez, del cerebro humano. En efecto, dicha máquina se presenta como una entidad “real” que percibe y proyecta simulacros o fantasmas, o sea, entidades “irreales”. Pero aunque los intrusos no existen en un sentido espiritual, puesto que no tienen “alma”, sí existen en cuanto materia que ocupa un espacio sensorialmente perceptible. El fugitivo puede sentirlos; por ende, sus cuerpos son “reales” en sentido físico, tan reales como el cuerpo del propio narrador. Por lo tanto, estrictamente hablando, los intrusos no son fantasmas, almas sin cuerpo, sino que evocan más bien la figura de los *zombis*, cuerpos sin alma. La influencia de la novela *La isla del doctor Moreau*, de Julio Verne, aludida mediante el significante de la isla y el parecido con el nombre del doctor Morel, se hace aquí más notoria.

La ironía –sólo revelada paulatinamente a lo largo del informe, a través de las proyecciones de la máquina y de las correspondientes anotaciones en el diario– es que todas las hipótesis examinadas por el narrador-protagonista resultan hasta cierto punto correctas: en cierto sentido, el narrador es invisible; su realidad y sus sueños se funden y se confunden en modos que lo hacen parecer demente; está frente a un grupo de amigos difuntos; y, para ellos, él no existe, o sea que está metafóricamente muerto. El fantasma es él. Como para reforzar el desplazamiento vertiginoso de la raya que convencionalmente separa lo “real” de lo “inconcebible”, el informe del fugitivo pone en circulación ciertos motivos recurrentes e interconexos de un mundo crepuscular y paranoico: las trampas, el aspecto engañoso de las apariencias, la eternidad bajo las formas de la muerte en vida, el presidio y la persecución, la vigilancia y la captura. Para el sujeto narrante, *ser es ser perseguido* (en vez de “percibido”); vale decir, ser tarde o temprano detectado, capturado y encarcelado.⁴ Y este concepto se proyecta repetidamente como metáfora de la existencia humana acosada siempre por el sufrimiento, la incomunicación y la muerte. En la densidad del texto del informe, la vida es un estado infernal de fuga constante bajo la posible y funesta percepción del omnipresente “testigo”. Como en *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, el infierno son los otros.

Dentro de los límites del diario del fugitivo, las garantías de la verdad del discurso –garantías inherentes a las convenciones básicas del Realismo– se han esfumado. En último término, todo es aquí *indeterminación*. El lector intrínseco, en tanto destinatario ficticio del informe, carece de medios para establecer si el discurso del fugitivo es del orden de la cordura o de la locura, de la vigilia, del sueño o de la alucinación. La precariedad y la evanescencia dominan su lenguaje, intensificando el carácter irracional e irreal de su relato. El diario tiene muy pocos puntos de referencia y aún éstos son borrosos,

⁴ Aludo aquí al famoso principio idealista enunciado por George Berkeley en su *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710): “*esse est percipi*” [ser es ser percibido], comentado por Bryan Magee (111), entre otros. Esta alusión no es gratuita, ya que son ampliamente conocidas las referencias a la filosofía de Berkeley en numerosos textos de Bioy Casares y de su amigo y colaborador, Jorge Luis Borges.

imprecisos: las mareas, las máquinas, las repeticiones cíclicas de la semana grabada, el editor, Faustine y los atardeceres. Pero hasta la repetición de mayor “objetividad” –la recurrencia inevitable y previsible de las proyecciones de la máquina– se torna aquí indeterminada porque nunca es exacta: debido a la incongruencia introducida por el régimen variable del clima y de las mareas –es decir, debido a las interrupciones aleatorias del funcionamiento idealmente automático de la Naturaleza–, la máquina de Morel no comienza siempre en el mismo punto de la “semana eterna” y la proyección de ésta no dura nunca la misma cantidad de tiempo.

La indeterminación del mundo parece reflejarse en el juego de palabras implícito en el rótulo de “*informe*” que el propio fugitivo ha dado a su escrito, a su “diario”. Sin embargo, la indeterminación radical va calando de un modo aún más profundo. Las repetidas observaciones del fugitivo, gradualmente más minuciosas y detalladas con cada re-proyección de la “semana eterna”, van alterando inexorablemente la interpretación que él ha ido forjando del sentido de lo observado, con lo cual también se van alterando las observaciones mismas y por ende las pautas intrínsecas de lectura del receptor. Para la conciencia del sujeto modelada por el lenguaje, nada es absolutamente único, unánime, ni idéntico a sí mismo, ni siquiera el infierno o el cielo, como lo expresa con agudo humor el narrador-protagonista: “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” (65). Relacionada al juego generativo de la repetición y la indeterminación textuales, esta multiplicidad de interpretaciones cambiantes escenifica la postulación de una pluralidad de lecturas al interior mismo de la práctica de la escritura.

LA MÁQUINA DE LA LECTURA

Como puede inferirse de lo analizado hasta este punto, *La invención de Morel* es un texto que no sólo permite, sino que exige varias lecturas en diversas modalidades de interpretación. En efecto, la novela corta de Bioy Casares puede leerse como el relato de una aventura fantástica y tal vez paranoica: el “informe” como auto-justificación de un sujeto acosado por delirios de persecución. O como cuaderno de cárcel o memorial del asilo: el “informe” como “invención” terapéutica de un presidiario, un recluso o un loco evadido. O como diario de un idilio y testimonio subjetivo, incierto de un individuo que expone su verdad personal: la relación triangular de un amor imposible, o simplemente no correspondido, escenificada en las figuras del narrador-protagonista, de Faustine y de Morel. O también como simulacro de escrito filosófico, legado final o testamento: tal vez no más que elucubraciones algo trilladas, producto del hastío último e incurable de un anónimo pensador mediocre con ciertos delirios de grandeza. Todas estas lecturas posibles están detalladamente inscritas en el texto de la novela. Esta amplia y minuciosa

variedad de interpretaciones virtuales constituye, a mi juicio, uno de los aspectos que mejor dan cuenta de la riqueza significativa de *La invención de Morel*.

Desde otro enfoque analítico, sin embargo, es posible encontrar cierta coherencia subyacente a tanta multiplicidad de lecturas latentes. En el orden del enunciado, por una parte, los procesos de ficcionalización ofrecen el entramado de una secuencia temporal fuera del tiempo: en el mejor de los casos, el marco histórico de los incidentes contados en el diario del fugitivo se torna borroso, vago, impreciso. Dicha secuencia temporal, a su vez, delimita y atraviesa la configuración de un sitio remoto, aislado, inconexo y casi inaccesible emblemático en el espacio de la isla ignota adonde llega el fugitivo sin saber realmente cómo. De este modo, al *tiempo intemporal* incorporado en el motivo del eterno retorno (de las “*unutterable and self-repeating infinities*” de De Quincey, citadas por Borges en su prólogo a *La invención de Morel* [10]), se adosa el *espacio inespecial* de la alucinación, del delirio o del sueño. Por otra parte, en el orden de la enunciación, la estructuración narrativa a la vez diversifica y compagina toda esa multiplicidad de niveles jerarquizados y mutuamente incluyentes, o por lo menos complementarios. En *La invención de Morel*, entonces, el trabajo de la escritura adquiere una modalidad tanto diversificadora como unificadora. El *proceso* de dicho trabajo puede trazarse a lo largo de dos instancias significativas, y este recorrido operará aquí como puente hacia una conclusión forzosamente precaria y tentativa frente a la riqueza de niveles y ejes de sentido de la novela.

En primer lugar, el texto queda atravesado por la noción de existencia humana concreta como un tejido de percepciones centradas en un punto de vista subjetivo: yo existo en la medida en que percibo que soy percibido. Consecuentemente, la especificidad del mundo, del no-yo, depende de las operaciones establecidas por el yo-observador. Dentro del mundo del “informe”, se puede incluso llegar a la afirmación ontológica (“el mundo es”) sin lograrse la determinación epistemológica, es decir, establecer *qué* es ese mundo cuyo ser se ha afirmado. La novela de Bioy Casares logra esto mediante una estrategia narrativa consistente en la reducción del terreno factual de los “datos” y la “información”, circunscribiéndolos a los límites del habla no confiable de un narrador-autor personal. Todo lo que llega al dominio del lector proviene de lo dicho por el fugitivo, cuyo informe, como fue establecido, puede ser una pura fantasía demente o producto de un delirio paranoico o de una tergiversación pasional auto-justificante.

Este dispositivo se despliega mediante un proceso de duplicación y repetición muy notorio y notable, ya que el diario personal del fugitivo se transcribe en la novela mediante la intercesión del “editor” ficticio cuyas acotaciones confusas y contradictorias lo marcan como apuntador y procesador también desconfiable.⁵ Baste un ejemplo, tal

⁵ Como señalan Rojas y Ovares, “La duplicación textual permite un continuo movimiento a través de todas las fronteras: entre el texto primero y el segundo, entre el cuento y su extratexto, entre el mundo real y el mundo fantástico, entre la vida y la literatura” (122).

vez el más destacable. Practicando la repetición, la copia y la duplicación que aparecen como temas, casi al final del manuscrito el fugitivo cita una de las primeras entradas de su propio diario: “En las primeras páginas he dicho: ‘Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento. Si debo resignarme a eso, he de procurar que mis afirmaciones puedan comprobarse; de modo que nadie, por encontrarme alguna vez sospechoso de falsedad, crea que miento’” (116-17). En este punto hay una “Nota del Editor” que dice: “No aparece [este pasaje] en el encabezamiento del manuscrito. ¿Hay que atribuir esta omisión a un olvido? No sabemos; como en todo lugar dudoso elegimos, a riesgo de críticas, la fidelidad al original” (117). Pero el trozo transcripto sí aparece al comienzo del informe, lo cual hace dudar de la proclamada “fidelidad al original” del Editor, ya sea por efecto o por defecto, y no sólo en este caso.

Se da así la deliberada construcción de un doble distanciamiento entre el texto y su recepción intrínseca, y de este hiato resulta la total indeterminación de los signos emitidos en el discurso. Este socavamiento de la referencialidad ficticia del enunciado hace que los significantes del contenido se liberen de la misma y queden disponibles para proyectarse metafóricamente hacia el plano de la enunciación. Sospechamos que la “verdad” del informe puede ser de índole puramente poética y que yace en el hecho mismo de la enunciación del texto. En efecto, comprobamos que hay un escrito y que, alucinatorio o no, ese escrito constituye un conmovedor testimonio de la pasión, la imaginación y la voluntad como sostenes fundamentales de la experiencia vital humana.

En segundo lugar, en *La invención de Morel* la perceptibilidad y el punto de vista constituyen los ejes de las figuraciones de la existencia, con lo cual ésta queda inexorablemente ligada a las condiciones y vicisitudes de la “conciencia” y la “autoconciencia” como agencias de interpretación. De este modo, la escritura se caracteriza por la constitución de un relato cuya forma del contenido –revelación gradual de claves para el desciframiento de una lectura– se repite en la estructura de la narración. Dicho de otro modo, el sentido de la *errancia* en el contenido se refleja en el sentido *errante* de la expresión, y ello se articula como un simulacro que se asienta sobre la base (y dentro del marco) de un proceso interpretativo de recepción.

El acto de escritura funciona como una máquina que fija, conserva y re-produce “imágenes” verbales o efectos de sentido en el medio homogéneo del lenguaje, del mismo modo como el relato agencia la re-producción de ciertos sucesos centralmente relacionados con los efectos de una máquina de grabar, almacenar y proyectar imágenes. La novela de Bioy Casares incorpora el texto de un editor que transcribe y anota el diario de un fugitivo que cuenta ciertas experiencias individuales con las imágenes proyectadas por una máquina. En sentido inverso, se puede decir que la máquina de Morel constituye un modelo de inteligibilidad del diario-informe del fugitivo, el cual a su vez modeliza la inteligibilidad de *La invención de Morel*. El despliegue de todos estos niveles de narratividad se da en el dominio de la práctica de recepción, puesto

que la novela “lee” el diario y éste “lee” el texto de imágenes verbales y visuales de “la semana eterna” que la máquina de Morel transmite. De este modo, *La invención de Morel* puede abordarse como un texto sobre la mirada, la conciencia y el lenguaje en el espacio de los signos, espacio fundado por la práctica de la lectura.

CONCLUSIÓN

Más allá de los diversos estratos y dominios de sentido que se multiplican en su discurso, el texto de *La invención de Morel* se configura como un escrito de ficción enfocado en la representación de un proceso de representación. La máquina de Morel representa (y reproduce) una semana de la vida de un grupo de personas; el diario del fugitivo representa (y reproduce) esa representación; el texto de Bioy Casares representa (y reproduce) el diario del fugitivo. De este modo, el discurso que se codifica en la novela adelanta una constante relectura de múltiples lecturas que se entrecruzan y remiten a la práctica de la codificación, es decir, a la actividad misma de la lectura como acto interpretativo. El grado cero de la escritura coincide con el del discurso: ambos son enunciabiles como efectos de lectura que revierten sobre el acto de leer.

Como lectores, somos nosotros quienes nos hacemos cargo de la función “autor”, asociable en diversos niveles a Bioy Casares, al Editor, al fugitivo y a Morel. Pero a quien todos más nos parecemos es al fugitivo: el campo transindividual de las codificaciones culturales que traemos a nuestra lectura de la novela, generándola y condicionándola, sugiere una correspondencia con las mareas que ponen en funcionamiento la máquina de la significación; nuestra isla es el texto del informe, con la vida fantasmática de los personajes y con la máquina del lenguaje que hace posible su indefinido retorno circular. Como en la vivencia que leemos en el diario del fugitivo –quien se inserta a sí mismo en “la semana eterna” grabada por Morel y cambia los discos previamente grabados por el inventor, sustituyéndolos por los que ahora lo incluyen– leer (interpretar) conlleva la posibilidad y la libertad de la acción de inscribirnos en lo escrito por otro; o sea, la capacidad de construir nuestra propia versión de lo recibido, lo previamente configurado, lo cual significa el acto creativo de incluir la marca de nuestra propia concepción de las cosas y de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. 1940. 2a. ed. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, 1979.
- Magee, Bryan. *The Story of Thought*. Londres: DK, 1988.
- Paz Soldán, Edmundo. “La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: Una lectura de ‘La paraguaya’ y *La invención de Morel*”. *Revista Iberoamericana* LXXIII/221 (2007): 759-770.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. “La tenaz memoria de esos hechos: ‘El perjurio de la nieve’, de Adolfo Bioy Casares”. *Revista Iberoamericana* LXVII/194-195 (2001): 121-33.