

La isla desierta de Adolfo Bioy Casares

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

The Deserted Island of Adolfo Bioy Casares

L'île désertique de Adolfo Bioy Casares

Artículo recibido el 10 de mayo de 2013 y aceptado el 16 de octubre de 2013

PABLO GARCÍA ARIAS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Psicólogo y Magister en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad Católica de Argentina. Actualmente es profesor del programa de psicología de la Pontificia Universidad Javeriana.

Correo electrónico: pablogarciaarias@gmail.com

Abstract

Los estudios sobre la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares tradicionalmente han privilegiado la reflexión aislada de sus temáticas. En este texto se propone pensar la obra del argentino desde un encuadre múltiple de sus temas privilegiando el retorno de una visión médana preconscious y cisuada. Es así que se abre el espacio para (re)descubrir la construcción del hombre moderno en la novela de Bioy Casares, desde su multiplicidad y la escisión entre sujeto y mundo. Por tanto, se estudia la construcción de los aspectos del sujeto moderno (el tiempo, la enajenación, la soledad, la contemplación, la pregunta por el origen, entre otros) en la novela; resaltando la propuesta del argentino que la fuerza de un segundo origen del hombre reside en el mundo de la isla desierta. Allí existe la presencia de lo impercedero y la múltiple sensibilidad, en un cuadro temporal de imagen que se desborda profundamente a cualquier espacio, entonces dislocado.

Palabras clave: Bioy Casares, *La invención de Morel*, novela latinoamericana, literatura argentina, crítica literaria.

Studies performed on Adolfo Bioy Casares's novel, *La invención de Morel*, have traditionally privileged isolated reflection on its different topics; however, this article approaches the Argentinian's work from a multidimensional perspective that encompasses several themes while highlighting the comeback of a sand-dune like, preconscious, rippled vision. This is how a space is open to rediscover the making of the modern man in Casares's novel, departing from multiplicity and the division between man and his world. Hence, the document studies the construction of modern man aspects (time, alienation, solitude, contemplation, and wonder about the origin, among others) present in the novel, underlying the writer's proposal that the strength of a second origin of man resides in the world of a deserted island. There is where the imperishable and the multiple

sensitivities exist, in temporary frame of an image that profoundly overflows towards any other dwelling, then dislocated.

Key words: Bioy Casares, *La invención de Morel*, Latin-American novel, Argentinian literature, literary critique.

1. “No es una imagen justa, sino justamente una imagen” (traducción propia).

Les études sur le roman *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, ont privilégié traditionnellement la réflexion isolée de ses thématiques. Dans ce texte, on se propose penser l'œuvre de l'argentin depuis un cadrage multiple de ses thèmes en favorisant le retour d'une vision de dune préconscient et fissuré. De cette manière, on ouvre l'espace pour (re)découvrir la construction de l'homme moderne dans le roman de Bioy Casares, de sa multiplicité et l'excision entre le sujet et le monde. Ainsi, on étudie la construction des aspect du sujet moderne (le temps, l'aliénation, la solitude, la contemplation, la question pour l'origine, parmi d'autres) dans le roman; en soulignant la proposition de l'argentin selon laquelle la force d'un deuxième origine de l'homme réside dans le monde de l'île désertique. Là-bas, il existe la présence de l'impérissable et de cette sensibilité multiple, dans le cadre temporel d'une image qui dépasse profondément tout espace, alors, déboité.

Mots clés: Bioy Casares, *La invención de Morel*, roman latino-américain, littérature argentine, critique littéraire.

*Ce n'est pas une image juste,
c'est juste une image.¹*
—Jean-Luc Godard

La primera novela del escritor Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), dio a su autor un renombre en el plano de las letras de ficción y el relato policial. Sin embargo, creemos que en esta novela, más allá de los problemas de la abstracta fantasía y de la investigación conclusa, se abordan indagaciones más conflictivas. Pensamos que en la obra en cuestión no solamente se trata el hondo tema de la enajenación, de la soledad, de la inmortalidad, del automatismo, sino, más singularmente, el del encuadre múltiple y el retorno de una visión médano preconsciente y cisurada. Nos explicamos: el encuadre como límite temporal de la imagen, de cualquier imagen, no sólo la fija sino que la multiplica en un palimpsesto cuyos bordes entre bordes dejan verse eventualmente. Cuando esto pasa llegamos al estrabismo de lo Real (con mayúsculas en tanto que polivocidad de ángulos en una sola voz, la del narrador-inexistente), cuya visión errada sobresalta el panorama que contempla. Dos lunas y dos soles. Toda contemplación es una participación. Se participa de lo que se contempla, se contempla de lo que se participa. Contemplar es una actividad profunda, en tanto que contracción de infinitas vibraciones en intervalos incontables de tiempo.

El carácter inextenso de la imagen, de su retorno, radica igualmente en su imposibilidad de ser medida bajo los parámetros de una nomenclatura euclidiana. Las proposiciones de la imagen inextensa no se corresponden con sus axiomas, y su geometría es irregular, incierta y desequilibrada. El espacio en las máquinas de Morel posee una dimensión temporal, es decir, incontablemente intensiva, y no meramente numeral en términos de extensión geográfica. La isla no tiene espacio, es un umbral de tiempo en estado crudo, naciente, fetal.

Bioy Casares afirma en numerosas ocasiones y entrevistas que vivimos ensimismados, que poco o nada sabemos de nuestro prójimo. Asevera que quizá recorramos la vida solos, que existen muy poco los otros: cada cual está en sí mismo y nada puede por el prójimo, lo más que se debe esperar de los demás individuos es una comprensiva indiferencia. Aunque vivan juntos los padres y los hijos, el varón y la mujer –asevera y pregunta nuestro autor: “¿no saben que toda comunicación es ilusoria y que en definitiva cada rival queda aislado en su misterio?” (1989, pp. 89-90). Dentro de cada cual el pensamiento trabaja en secreto; no se sabe quién es la persona que está al lado: en cuanto a cada quien, incluyéndose a él mismo, dirá el escritor argentino que nos imaginamos transparentes. No lo somos. Lo que sabe de nosotros el prójimo, afirma Casares muy proustianamente, lo sabe por una interpretación de signos. Los seres se conocen entre ellos muy poco, casi nada. Tal o cual persona conoce a tal o cual otra bajo determinadas capas y pliegues, pero nunca se alcanzan a advertir, para nadie, todas las mantas que componen y ocultan eso que llamamos ser humano.

La clave del “éxito” es una perla conocida que nos arroja el compañero de Borges:

recuerda siempre que tu interlocutor no tiene otro interés que sí mismo. Háblale de él; ofrécele una ocasión para que se analice y para que se explique; no lo obligues a admitir en trueque informaciones sobre ti. ¿No ves? El pobre espera cortésmente que te calles; recoge tus palabras como parte de un trueque inevitable; no le interesan; quiere hablar de nuevo (Citado por Martino, 1989, p. 91).

Ante tal mutismo, el pensador bonaerense dijo descubrir que estar vivo es fugarse, de un modo efímero y paradójico, de la materia. El descubrimiento de una grieta en la imperturbable realidad a todo el mundo atrae y puede borrar “realmente”. Desaparición del ser en tanto que modelo o copia, quedando como mero trazo o ensayo para un mundo temporal que apenas vive esbozándose. El tiempo y el carácter inextenso del pensamiento son la misma cosa, y así aquél se fragmenta tanto como éste se singulariza.

En un plano más concreto de elucubraciones, Bioy Casares afirma, en disertaciones que nos conducirán a *su Isla*, que en el amor, en la cárcel o en el hospital, recordamos que afuera hay otros mundos: aquél que haya sobrellevado temporadas en ciudades lejanas habrá descubierto, como él asegura haberlo padecido, que la soledad, con su interminable monólogo interior y el rosario de insignificantes decisiones “ahora haré esto, ahora hice aquello” (en celeridad creciente), se asemeja a la sinrazón de una manera temible.

El conflicto entre el mutismo asfixiante y la fuga en el tiempo innumerable lleva al autor de *La invención de Morel* a afirmar que él tal vez se parezca —a su modo— a un pintor repetitivo que sabía pintar perros, al extremo de que si le pedían hombres o leones, siempre eran perros lo

que entregaba. Tal dice ser su fuga, su comunicación, su interlocución, su comprensión por las demandas del otro.

Sólo pintar perros, o girasoles o bacons. A Casares, *par lui-même*, tal soliloquio lo lleva siempre al tema de lo imperecedero. Una cámara fotográfica se le aparece como un dispositivo para detener el tiempo. Cita a Charles Lamb: “no bastan las metáforas para endulzar el amargo trago de la muerte. Me niego a ser llevado por la marea que suavemente conduce la vida humana a la inmortalidad y me desagrade el inevitable curso del destino. Estoy enamorado de esta verde tierra, del rostro de la ciudad y del rostro de los campos; de las inefables soledades rurales y de la protección de las calles. Levantaría aquí mi tabernáculo. Me gustaría detenerme en la edad que tengo; perpetuarnos, yo y mis amigos” (1989, pp. 103-109). Para Casares, esas palabras que Lamb escribió para el Año Nuevo de 1821, cifran, junto al impulso de crear una estética temporal, los anhelos y los hallazgos de la fotografía.

En efecto, por medio de la cámara, el fotógrafo extrae del flujo de las horas el momento que roba. Puede afirmarse que el fotógrafo esculpe a través del tiempo cuando graba los instantes más silenciosos del cuerpo de su modelo (su desnudez), y consigue perpetuarlo eróticamente tal cual es sin ropajes, como si le robara el alma:

Por la manera de trabajar, el fotógrafo deja ver en qué grado considera su arte como una extensión de la pintura o como una disciplina nueva. O sigue el camino cauteloso del retratista, que detenidamente busca la mejor luz, el mejor ángulo, como un enamorado que se propusiera revelar al mundo la belleza que solamente él descubre en su amada; o bien sigue el de las rápidas inspiraciones, por las que sorprende los momentos reveladores de la verdad del sujeto, como el cazador que dispara su fusil cuando la pieza levanta vuelo. Por el primer procedimiento se logra a veces colecciones de imágenes individualmente admirables, que tienden a la monotonía, porque suelen expresar, antes que la verdad ingénita del asunto fotográfico, las preferencias, la manera de ser, la personalidad del fotógrafo. El segundo procedimiento es el de los aficionados más humildes y el de algunos artistas genuinos (...) cuyo talento se ajusta de modo prodigioso a las posibilidades de la cámara, que son tan delicadas y veloces como la misma inspiración (Citado por Martino, 1989, pp. 181, 210-212).

1. Sosias fonógrafas

Para Mireya Camurati (1990) *La invención de Morel* aparece al comienzo de una década fecunda en obras renovadoras, especialmente en el plano de la narrativa hispanoamericana. El artista y el escritor se benefician con hallazgos, ideas y experiencias que provienen de distintos campos del conocimiento y también de las circunstancias históricas, sociales y políticas. Las causas de tal renovación literaria muchas veces se presentan confusas, o resultan de una suma de factores endebles. La fuerza que la fotografía y el cine adquieren en los años cuarenta, empero, da cuenta de muchas de las ficciones literarias y de la potencia inventiva de numerosos autores de la época.

La boga de los *films noirs* robusteció toda clase de ocurrencias en las diversas artes. Estética policial, ficciones y hechos reales contados a modo de novedad pintolescamente sombría, se amalgamaban en nuevos géneros o estilos de contar historias. La lógica de las huellas y los pasos

se imponía como sello de una trama donde en dibujos, fotogramas o seres calcados se creaban los nudos y tensiones entre detectives y asesinatos, entre crímenes y sabuesos.

Seguir la huella de un criminal, interpretar los indicios de un delito, es desde entonces una actividad que desborda el concepto de género. Libros de filosofía han llegado a afirmar, sin que en ellos aparezca el mínimo agente de la ley, que tratan en parte de novelas policiales (por ejemplo *Différence et répétition* de Deleuze). En la obra que así se desarrolla, la disposición de las pistas constituye una parte fundamental de la estructura del relato, algo que el autor debe sistematizar de forma metódica y serial. Como un asesino.

El protagonista-perseguido de *La invención de Morel*, que escribe su informe para dejar testimonio de una presencia y una ausencia, se da a la tarea de redactar en el diario toda su búsqueda, aunque el resultado final sea también un nuevo claroscuro. Se preocupa por darnos una descripción detallada del lugar de la trama: la isla y las construcciones que ésta contiene (la capilla, la piscina, el museo). Dice que este último posee una sala con extensas bibliotecas, no obstante desequilibradas: no hay más que novelas, poesía, teatro. El narrador cuenta que tomó un libro porque el nombre del autor no se le hizo familiar y porque el título le pareció que podría explicarle la razón de ser de un molino presente en los fondos de la isla. Este molino se revelará posteriormente como signo para el hallazgo de una prueba inmanente.

En su estudio sobre la invención de Casares, Camurati (1990) señala que el protagonista va a leer en el libro de Belidor: *Travaux —Le Moulin Perse—*, la descripción de las mareas, con lo que puede entender mejor la irregularidad en el funcionamiento de las máquinas de Morel. En este punto la crítica se pregunta cuál es el sentido de esta pista que ningún lector podría comprender. ¿Se trata de una parodia o burla de las reglas del género que exigen suministrar al lector los mismos elementos con los que cuenta el detective? ¿O es que Bioy Casares, con credulidad y confianza, supone un lector versado como él en libros ignotos? La explicación que a Mireya Camurati le parece más apropiada es que el autor está calculando el efecto que la lectura del párrafo produce en los lectores.

Lo que nos queda es una sensación confusa, la idea de que hay algo que no sabemos, la convicción de un conocimiento incompleto. En el mismo párrafo el narrador nos da otra pista. Habla de ciertas investigaciones que le interesan acerca de la inmortalidad y dice que el fracaso de los intentos de lograrla se debe a que se trata de “retener vivo todo el cuerpo” cuando, según él, sólo habría que retener lo que interesa a la consciencia. El “retener vivo todo el cuerpo” ha sido en cierta forma el propósito (¿y el logro?) de *La invención de Morel* (1990, p. 107).

Lo que interesa a la conciencia suele ser lo que le subyace, su opacidad, sus imposibilidades, sus negativos. El protagonista, cuando todavía no ha descubierto la invención de Morel, se molesta por la repetición injustificada de las conversaciones. La oscuridad de sus razones le seduce al punto del voyeurismo. El lector participa de tal erotismo ante esas imágenes a un tiempo injustas e injustificables, tanto que va dejándose implicar por el hilo de Moira del juego y la pesquisa de un destino.

Los movimientos y los eventos que componen la compleja cábala del misterio se ligan a un estribillo de voz que insiste y persiste como una cantinela. Se trata del silencioso pronunciamiento amante del narrador hacia Faustine. *Justamente* la imagen de este esforzado celoso, que capea a

través de las mortificaciones, trata de la tensión de un hallazgo: se ha enamorado de un autómatas, de una imagen más en las series de imágenes tambaleantes y estroboscópicas. Al parecer una clase de fantasma empieza a darse como pieza de relojería, para hallar el juego de piñones que compone el cerebro de Morel. Su cerebro es la pantalla.

El devenir del cerebro funciona en esta novela como un acetato viejo: disco también de vinilo que gira y gira para crear las vibraciones sonoras que capturará el fonógrafo loco, hasta que la grabación suba y vuelva a bajar interminablemente. El fonógrafo grabará los sonidos de ese disco y esa aguja, que una vez fueron los personajes antes de su conversión en imágenes. El tema de lo interminable, de lo imperecedero, del eterno retorno —no al estilo de Nietzsche, esta vez, sino al de Borges—, conduce al breve relato de Bioy Casares a construir otra vez un tribunal de la razón, esperando mejores resultados que los dados por las imágenes kantianas.

Ofelia Kovacci (1963), en su ensayo *Espacio y Tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares*, nos permite llegar a uno de los núcleos de nuestra pesquisa (los encuadres del tiempo) a través de la condición de lo inmortal:

El tema de la inmortalidad en *La invención de Morel* está mostrado a partir de interrogantes esenciales para la condición finita del hombre: ‘¿Cuántas veces habrán interrogado el destino los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿A dónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?’ (*Invención de Morel*). En esta novela la fantasía se resuelve mediante una explicación de carácter técnico, aunque Bioy Casares prefiera no emplear el adjetivo ‘para estas invenciones rigurosas, verosímiles a fuerza de sintaxis’. Las imágenes proyectadas por la máquina de Morel proporcionan el rescate de la vida en el tiempo. Por medio de ciertos inventos —cinematógrafo, fotografía, radiotelefonía, fonógrafo, teléfono, televisión— la técnica se había puesto en la labor de suplantar ausencias correspondientes a determinados sentidos del hombre. La captación simultánea de ondas correspondientes a la sensación del olfato, de la temperatura, del tacto además de las ondas ópticas y sonoras recrea la imagen exacta de la llamada realidad, ‘sosas inverosímiles’ (1963, p. 19).

El desvarío de las facultades de la sensibilidad y del entendimiento hace que las imágenes tengan alma, idea que arriesga el relator: *mi alma no ha pasado todavía a la imagen*. La Idea de Hombre muere para el renacimiento de otra: lo imperecedero no es lo humano, demasiado humano, sino su *imago*, que tiene la ventaja de multiplicarse y yuxtaponerse sobre sí, mil veces sobre sí, en un encuadre auto referencial en el que los términos de porvenir o de pretéritos silogísticos se desvanecen. La sintaxis del encuadre temporal, que es la que crea Bioy Casares, compone un único *cuadro de sensación* que retorna interminablemente, justamente porque carece de base de partida y de puerto a arribar; de registros que lo retengan finito. Lo inconmensurable adquiere así la fuerza del tiempo sin espacio, donde todo retorno implica un cambio de sensación abstracta por cada persistencia de retratos duraderos.

No se trata de que el espacio desaparezca, sino de que al fin se revela como una dimensión justamente temporal, de carácter carcelario más que movilizador. Es lo que nos ayuda a especificar Javier de Navascués (1995) cuando afirma, repitiendo al autor argentino:

‘Estar vivo es fugarse’: parece innegable que Bioy Casares nunca llevó a cabo de modo tan radical sus fines como cuando escribió *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945) y la mayor parte de los cuentos de *La trama celeste* (1948). En estas obras el espacio se erige en aislamiento puro y se transforma gradualmente en cárcel de la que conviene salir a toda costa. Así, el comentario que hace el narrador de *La invención de Morel* es una síntesis del ahogo semiinconsciente que le produce el miedo circundante (1995, p. 26).

El terror de la sintaxis es el de producir “semi-inconscientemente” series de sosias que se salen de control, multiplicándose en un mismo goteo, que adquiere cada vez mayor intensidad. Una resonancia perfecta y abyecta, entre seres-ópticos, entre ellos y sus imágenes, que se ven a los ojos hasta hacer nacer un atroz carácter gemelo de proximidad infinita. Según Max Milner, “tal proximidad acarrea una serie de misterios, de *quid pro quos*, de añagazas, de los cuales la literatura ha sabido siempre alimentarse” (p. 1). Las *sosias* son también táctiles, odoras, que traviesa y dañadamente reemplazan lugares, cambian puestos, hacen males, bajo el manto irreconocible del anonimato. La literatura, ciertamente, es zona propicia para los robos y los dones.

Por años, casi las únicas técnicas imaginables para crear tales sosias fueron la pintura, la escultura y la mecánica. Milner arriesga la suposición de que esas tres técnicas contribuyeron a la creación de *Olympia*, la muñeca autómatas de los cuentos de Hoffmann. Es imposible no nombrar esta presencia al interior de la trama que venimos tanteando. En tanto que “hija” de Spalanzani, la autómatas es de cierto modo su desdoblamiento, su inversión/perversión, su deseo de retorno *ad infinitum*.

Para Milner, empero, una novedad radical se ha introducido en este linaje con la invención de la fotografía y sobre todo del fonógrafo. Esto en tanto que, hasta antes de la aparición de estas dos máquinas, la creación de la consonancia autómatas suponía una intervención llamada humana. Insertando una distancia más o menos considerable entre la imagen y su modelo, se podía pensar en una copia que fuese una réplica exacta al original, pero que, a diferencia de un reflejo, se revistiera de un carácter independiente (porque ya no tiene la necesidad de la presencia del original para que se perciba). A esa independencia y a esa reproducibilidad indefinida la creación del fonógrafo añade una dimensión clave: la de la duración. “La esencia de la fotografía, como Roland Barthes ha mostrado admirablemente en *La Chambre claire*, consiste menos en reproducir la apariencia de los otros que en fijar —robar— un instante de su existencia, lo que hace que toda fotografía anuncie la muerte de aquello que representa” (Milner, pp. 2-3).

La imagen acústica producida por el fonógrafo no termina esa relación con la muerte, sino que la oculta entre los sonidos de la duración. Se crea entonces lo que no logra la fotografía, la presencia tangible de lo inmaterial. Según Milner, Adolfo Bioy Casares va más lejos. Cita un pasaje de la novela *La invención de Morel*, en el que el avance en cuestión se define (palabras de Morel):

¿Cuál es la función de la radiotelefonía? Suprimir, en cuanto al oído, una ausencia especial: valiéndonos de transmisores y receptores podemos reunirnos en una conversación con Madeleine, en este cuarto, y aunque ella esté a más de veinte mil kilómetros, en las afueras de Quebec. La televisión consigue lo mismo, en cuanto a la vista. Alcanzar vibraciones más rápidas, más lentas, será extenderse a los otros sentidos; a todos los otros sentidos.

El cuadro científico de los medios de contrarrestar ausencias era, hace poco, más o menos así:

En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía;

En cuanto al oído: la radiotelefonía, el fonógrafo, el teléfono.

Conclusión:

La ciencia, hasta hace poco, se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales. El mérito de la primera parte de mis trabajos consiste en haber interrumpido una desidia que ya tenía el peso de las tradiciones y en haber continuado, con lógica, por caminos casi paralelos, el razonamiento y las enseñanzas de los sabios que mejoraron el mundo con los inventos que he mencionado.

(...)

Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitirlos. Obtuve, con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles propiamente dichas requirieron toda mi perseverancia.

Hubo, además, que perfeccionar los medios existentes. Los mejores resultados honraban a los fabricantes de discos de fonógrafo. Desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos la muerte, en cuanto a la voz. Las imágenes habían sido archivadas muy deficientemente por la fotografía y por el cinematógrafo. Dirigí esta parte de mi labor hacia la retención de las imágenes que se forman en los espejos.

Una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica (1992, pp. 102-105).

El avance de Bioy Casares para la literatura es quizás haber logrado crear un mito agudo capaz de revelar aspectos aún poco explorados de nuestra condición de *llamados-hombres-modernos*, disponiendo de medios de producción cuyos perfeccionamientos y multiplicaciones introducen en nuestras vidas cambios y consecuencias incalculables. La invención de Morel supera sus expectativas, porque ella da, a quien crea, las propiedades de ser olido y palpado. Morel y sus grupo, tal y como han sido retornados, no se quedan en espectros nebulosos, fantasmas etéreos y diáfanos, sino que devienen cuerpos oscuros, capaces de obstaculizar físicamente, y que llenan vacíos con la propiedad de la gravedad definida y sólida.

Il est évident que l'invention de Morel va bien au-delà de ce que ces inventions permettent de prévoir, puisqu'elle ajoute à ce qui est susceptible d'être reproduit l'odeur et même la consistance tactile. Morel et ses amis, tels que les restituent ses appareils, ne sont pas des images qui flottent dans l'air, des ectoplasmes, mais des corps opaques, auxquels on peut se heurter, et qui occupent une portion d'espace bien définie. C'est dire que la vraisemblance n'est pas le premier des soucis de Bioy Casares: c'est en tant que mythe, et non en tant qu'anticipation scientifique, qu'il faut interroger son texte (Milner, pp. 5-6).²

2. "Es evidente que la invención de Morel va bastante más allá de lo que sus creaciones permiten dejar prever, puesto que añade, a lo susceptible de ser reproducido, el olor e incluso la consistencia táctil. Morel y sus amigos, tal y como los reconstituyen sus aparatos, no son imágenes que flotan por los aires, ectoplasmas, sino cuerpos opacos, con los cuales se puede uno golpear, y que ocupan una porción de espacio bien definida. Lo anterior quiere decir que la veracidad no es la primera preocupación de Casares: es en tanto que mito, y no en tanto que anticipación científica, que es preciso interrogar su texto" (traducción propia).

2. El retorno de Faustine

Un mito se despliega bajo la forma de paradojas partiendo de un postulado secreto, para desenrollar en un zigzag incierto sus consecuencias. Llevado a su culmen, el despliegue de la paradoja trae en su estela la modificación de un cierto número de momentos de la experiencia y conduce al individuo a repensar los pilares de sus creencias asentadas. A presentir que la lógica aparente de las cosas esconde zonas ilógicas que se dejan ver a partir del momento en el que un segmento de la realidad se desestabiliza.

De los mitos nacen seres tanto más reales y palpables cuanto que son mentales, presencias inmemoriales que habitan desde su surgimiento en las palabras y las cosas. *La invención de Morel* es el renacimiento de una vitalidad autónoma, autoreferencial. Presencia-imagen, presencia-sonora. No depende de Morel, pues él mismo bien pronto se inserta en ella. Se trata finalmente de una autopercepción no humana que para Milner llega hasta descolocar los hallazgos de Berkeley sobre la percepción.

El famoso adagio *esse est percipi* se presenta, bajo el discurso de Morel, de la siguiente manera:

Tuve una sorpresa: después de mucho trabajo, al congregar esos datos armónicamente, me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volviera a empezar, pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas (se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro). Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo.

Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine (1992, pp. 106-107).

Es evidente, apunta Milner, que partiendo de las mismas premisas que Berkeley, Morel llegó a conclusiones muy distintas de aquellas a las cuales nos conduce el filósofo inglés. Porque, si es verdad que para éste no existe sustancia material exterior a las ideas que nuestros sentidos aportan a nuestro espíritu, aquél se basa en esa primacía espiritual sobre la materia para concluir no solamente en la existencia de un principio espiritual activo, insensible para los sentidos, en cada uno de nosotros, sino también la existencia de un Espíritu sensorial que opera en todas partes y para que todo subsista (p. 8).

Otro tema igualmente generador de paradojas, en la novela de Bioy Casares, es aquella del aislamiento y de la potencia amante. No es arbitrario que toda la acción de la novela sea contada desde el punto de vista de un fugitivo, amenazado de muerte por la policía de su país, por razones evidentemente más políticas que criminales. Como muchos autores que han padecido o que han sido testigos de persecuciones y de exilios, Bioy Casares es directamente sensible a los maltratos e indignidades que sufren los fugitivos y los desterrados, y su novela trata de los sufrimientos del

cuerpo que lucha por sobrevivir en una naturaleza hostil, atenaceado por la pobreza, devorado por innumerables dificultades, escondiéndose y encontrándose una y otra vez en circunstancias de vida o muerte.

La paradoja —sensible más que intelectual—, es que un ser se encuentre mezclado con otros seres (a los cuales por lo menos considera tales) a quienes no puede alcanzar, a quienes cree deber temer, y que, por añadidura, llevan en su presencia la existencia de los ricos ociosos de los años 1920, únicamente preocupados por el tenis, la piscina, los paseos y los bailes —un poco como los miembros de un club mediterráneo instalado en una de las regiones más pobres del mundo (Milner, p. 8). Esa soledad se ve acentuada en el protagonista de la novela por el amor que siente hacia una de las habitantes de la isla, la más bella y brillante, que pertenece al grupo al cual le es imposible acceder. Es aquí, afirma certeramente Max Milner, que la novela reviste de la manera más limpia el aspecto de un mito. *La pasión que empuja a un ser hacia otro es a menudo proporcional a la distancia que los separa*. He aquí un tema que la literatura universal parece haber tratado en todas las direcciones posibles. Se trata de una distancia que no se debe al alejamiento in extenso, ni a la clase social, ni a los sentimientos contrarios del ser amado, sino a una separación aún más radical. Esa imposibilidad de comunicarse con el ser que más se ama es reforzada por la teoría paralela a la de Berkeley del conocimiento a la cual se ha aludido. Que la existencia del alma no pueda ser más que inferida a partir de sensaciones que no tienen nada en común con ella, trae como corolario una problematización radical acerca de toda posibilidad de comunicar (Milner, p. 9).

No es azaroso que Bioy Casares haya dispuesto su trama en una isla, signo del desarraigo y del desprendimiento. Como bien ha afirmado el filósofo Gilles Deleuze (2002), las islas son antes de los hombres, o para después de ellos. Pensar en islas, ya sea con terror o con júbilo, es pensar en distanciarse, en permanecer alejado, más allá de los continentes sociales. Pensar con estar sólo y perdido. Las islas son también fugitivas para los continentes. Pensar en ellas, pensarse en ellas, es también creer en un retorno: ya sea continental u oceánica, la isla retorna a la superficie o a su independencia.

Una isla es un encuadre temporal que separa una tierra de otras, no necesariamente en extensión, pues la geografía y los mares que unen por los fondos de las aguas a las islas y a las costas de los continentes acaban con su discontinuidad espacial. Se trata siempre de un *continuum*, pero que cambia incesantemente de naturalezas y de gradaciones. La transformación requiere la lucha de múltiples elementos acuáticos, terrestres y del cielo; lucha que retorna eternamente desde que sólo había magma. Cuando un ser pone pie sobre una isla, separándose de su estado anterior (paso de acusado a fugitivo, en el caso del protagonista de *La invención de Morel*), efectúa el mismo movimiento que una vez, hace siglos, realizó la isla, separándose del suelo o de los bordes de un continente.

El movimiento de separación del desterrado que ha llegado a la isla le recuerda/desperta a ésta su movimiento de destierro pretérito, lo revive, lo hace retornar. El viaje de los hombres hacia las islas repite el movimiento de las islas antes de los hombres. Los hombres que llegan a la isla la ocupan realmente y la pueblan pero, en realidad, si han llegado a estar lo suficientemente separados y a ser lo suficientemente solos, no hacen otra cosa más que otorgar a la isla una imagen moviente de sí misma, una autoconciencia del movimiento que la produce, hasta

3. “Si bien que a la pregunta, cara a los exploradores antiguos, ‘¿qué seres existen sobre la isla desierta?’, la única respuesta es que el hombre existe ya, pero es un hombre poco común, alguien absolutamente separado, absolutamente creador; en breve, una Idea de hombre, un prototipo, un hombre que sería casi un dios, una mujer que sería una diosa, un gran Amnésico, un puro Artista, consciencia de la Tierra y del Océano; un enorme ciclón, una bella hechicera, una estatua de la isla de Pascua. He ahí el hombre que se antecede a sí mismo. Una criatura tal sobre la isla desierta sería la isla desierta misma en tanto que ella se imagina y se refleja en su movimiento primario” (traducción propia).

4. “La mitología no nació de una simple voluntad, y los hombres se han apresurado a malentender sus mitos. Es en un punto primario y distante que una literatura comienza” (traducción propia).

el punto que, a través del llamado hombre, la isla toma otra vez sensación de sí misma como isla desierta y sin hombres. La isla no es otra cosa que el secreto de los hombres, y los hombres la secreta conciencia de la isla (Deleuze, 2002, pp. 12-13).

¿Se trata de una conciencia cartesiana?, no, pues en tanto que presencia plural temporal, autorreferencial, el yo es siempre otros. Otros *en(tre)* sí que a medida que se buscan menos se encuentran. Se carece de toda certeza ontológica:

Si bien qu’à la question chère aux explorateurs anciens «quels êtres existent-ils sur l’île déserte?», la seule réponse est que l’homme y existe déjà, mais un homme peu commun, un homme absolument séparé, absolument créateur, bref un Idée d’homme, un prototype, un homme qui serait presque un dieu, une femme qui serait une déesse, un grand Amnésique, un pur Artiste, conscience de la Terre et de l’Océan, un énorme cyclone, une belle sorcière, une statue de l’île de Pâques. Voilà l’homme qui se précède à lui-même. Une telle créature sur l’île déserte serait l’île déserte elle-même en tant qu’elle se imagine et se réfléchit dans son mouvement premier (Deleuze, 2002, p. 13).³

Imágenes y reflejos, nunca centro esencial. La isla, y con más fuerza aún la isla desierta, es una presencia frágil y casi carente de interés para las disciplinas geográficas; su estatuto científico y académico es muy pobre. De ahí, apunta Gilles Deleuze, su grandeza. El conjunto de las islas no constituye ninguna unidad objetiva, y menos aún en el caso de las islas desiertas. Más que desierta, efectivamente está abandonada. Ese carácter misterioso que implica una búsqueda hacia sí siempre inexacta, siempre imposible, le da un signo de hondo misterio. Es cuando penetramos al terreno oscuro del mito. “*La mythologie n’est pas née d’une simple volonté, et les peuples ont tôt fait de ne plus comprendre leurs mythes. C’est même à ce moment-là qu’une littérature commence*” (Deleuze, 2002, pp. 14-15).⁴

La literatura es la concurrencia de los contrasentidos y las paradojas que el deseo produce natural y necesariamente sobre los fondos de lo inconsciente; y como toda concurrencia, retorna ominosamente. La vida mitológica de la isla desierta no se cansa de retornar. Su principio es siempre derivado, siempre alterado, en tanto que desde la primera vez que se muestra ya se muestra doble (signa en cuanto aparece el aislamiento y el carácter insular de la Tierra).

Comenzar en una isla, como bien afirma nuevamente Deleuze, no es un comienzo sino un recomenzar. Es el origen, pero el origen segundo. A partir de ella, todo vuelve a empezar. La isla es el giro necesario para este nuevo comienzo, el tiempo que ha sobrevivido del viento primero, del Universo múltiple o el óvulo radiante que debe soplar para hacerlo todo renacer. Esto supone una formación del mundo en dos (un “dos” que ya implica innumerables compuestos) tiempos, en dos etapas, nacimiento y renacimiento, siendo el segundo tan crucial como el primero, puesto que el primero se encuentra ya comprometido, nacido para un retorno y ya arrojado a una tensión bipolar múltiple. No hay un retorno porque haya habido un nacimiento sino al revés, hay un nacimiento tras el retorno porque siempre hay, en cada llamado origen, un segundo, tercer, cuarto nacimiento (La Tierra ante el Cosmos, el Cosmos ante otros Universos). El segundo tiempo no sucede al primero, sino que es su renovación cuando la espiral de los demás momentos se relanza.

Para terminar, muestra Gilles Deleuze en correspondencia misteriosa con la novela de Casares, que la idea de un nacimiento derivado confiere toda su fuerza al desierto insular, resistencia de la isla mítica en un mundo que tarda en reiniciarse. En los corazones de cada recommienzo hay un pensamiento que precede al nacer mismo, que lo busca para horadarlo y perderse en los tiempos. La isla desierta de Bioy Casares es la presencia de lo imperecedero y de esta múltiple sensibilidad, en un cuadro temporal de imagen que desborda profundamente a cualquier espacio, entonces dislocado. *Dos lunas y dos soles*:

L'idée d'une seconde origine donne tout son sens à l'île déserte, survivance de l'île sainte dans un monde qui tarde à recommencer. Il y a dans l'idéal du recommencement quelque chose qui précède le commencement lui-même, qui le reprend pour l'approfondir et le reculer dans le temps. L'île déserte est la matière de cet immémorial ou ce plus profond (2002, pp. 16-17).⁵

§

Bibliografía

- Bioy-Casares, A. (1992). *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Camurati, M. (1990). *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Deleuze, G. (2002). *L'île déserte et autres textes (1953- 1974)*. Paris: Minuit.
- Hoffmann, E. T. A., (1986). "El hombre de Arena", en: *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Godard, J. (1965). *Pierrot le Fou*. Georges de Beauregard, S. N. C., Dino de Laurentis Cinematográfica.
- Kovacci, O. (1963). *Espacio y Tiempo en la fantasía de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: UBA.
- Martino, D. (1989). *A B C de Adolfo Bioy Casares. Reflexiones y observaciones tomadas de su obra*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Milner, M. (s. f.) *Le thème du simulacre dans l'invention de Morel d'Adolfo Bioy Casares*. Recuperado el 10 de junio de 2012 de <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-milner.pdf>
- Navascués, J. (1995). "La narrativa de Adolfo Bioy Casares", en: *El esperpento controlado*. Buenos Aires: Eunsa.

5. "La idea de un segundo origen da todo su sentido a la Isla desierta, supervivencia de la isla santa en un mundo que tarda en recomenzar. Existe en el ideal del recommienzo algo que precede al comienzo mismo, que lo retoma para profundizarlo y hacerlo retroceder en el tiempo. La isla desierta es la materia de tal inmemorial o de esa mayor hondura" (traducción propia).