

LA INVENCION DE MOREL: FRAGMENTOS REUNIDOS

María Rosa Fort

Si una mirada atenta sobre las reflexiones teóricas y críticas contemporáneas en torno a la productividad textual revela un privilegio del tópico de la relación entre ficción y realidad, una constatación semejante se desprende de la reflexión en torno a la obra literaria misma, que en la época moderna incursiona de manera más explícita en el tratamiento de esta problemática fundamental del quehacer creativo. Al menos es ésta la opinión de Frank Kermode,<sup>1</sup> quien señala que la experiencia característica de la ficción moderna sería es la radical revaloración de la relación entre ficción y realidad. Concluye Kermode: "This again seems very characteristic of the stage of 'research' we have reached, the use of fictions for the exploration of fiction".<sup>2</sup>

Desde un punto de vista hermenéutico y epistemológico su aseveración se emparenta con aquella que Jacques Lacan formulara en una antigua conversación cuando decía que "La mejor manera de practicar la crítica sobre textos metodológicos o sistemáticos es la de aplicar al texto en cuestión el método crítico que él mismo preconiza".<sup>3</sup> Este volver la mirada hacia adentro para devol-

- 
1. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford Univ. Press: New York, 1968) 132
  2. Kermode 152
  3. En Paolo Caruso, *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan* (Anagrama: Barcelona, 1969) 95.

ver luego la perspectiva adquirida en la elaboración de un discurso sobre el propio discurso parece estar en la base de una tendencia contemporánea que alcanza tanto a ciertas disciplinas del campo metodológico-crítico cuanto a la creación literaria misma, donde pretende llevar hasta sus límites los principios activos que rigen la articulación de la propia estructura.

El ineludible prólogo de Jorge Luis Borges a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares <sup>4</sup> abre el camino hacia una discusión en términos cercanos a esta problemática. Sus planteamientos parecerían estar orientados hacia la ubicación del texto dentro del vasto espectro de los conjuntos literarios. Sin embargo, observamos que el asunto del género —Borges considera la novela psicológica, la novela realista, la novela policial, lo fantástico, lo sobrenatural y concluye que *La invención de Morel* "traslada a nuestras tierras y a nuestra lengua un nuevo género"— <sup>5</sup> traspasa sus fronteras o, mejor aún, incluye dentro de ellas, el tratamiento del vínculo entre el universo real y el universo ficcional en la obra literaria. La cerrada defensa que hace Borges de la novela de aventuras y de la primacía de las tramas conduce a la instauración del artificio como elemento supremo que debe regir los destinos del quehacer literario por encima de toda pretensión de realismo. La conciencia del texto literario como objeto artificial asegura el rigor necesario y filtra el desorden indeseable del mundo real y psicológico que no tiene sentido transcribir, en tanto todo texto es final y esencialmente metafórico.

Esfuerzos posteriores por determinar la filiación genérica de este texto de Bioy Casares lo han integrado básicamente dentro de la literatura fantástica reconociendo a su vez en él deudas con ciertos aspectos propios de la novela pastoril, la literatura utópica, el romance y la ciencia ficción. <sup>6</sup> Pero el hecho de que *La invención de Morel* permite poner al descubierto ciertos postulados

---

4. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (Alianza: Madrid, 1979). Las citas de esta obra de Bioy Casares serán referidas a lo largo del presente trabajo con al inicial M seguida del número de página correspondiente.

5. En Bioy Casares 5. Ver Marcelo Pichon-Rivière, "Adolfo Bioy Casares: 'Yo necesito la tormenta'", *Crisis* 9 (Buenos Aires: junio 1974) pp.40-43. En esta entrevista el mismo Bioy Casares refiriéndose a *La invención de Morel* dijo: "Desde el comienzo lo fantástico, lo policial (en el sentido de una investigación, de una intriga, de un crimen que se resuelve) y lo amoroso estuvieron presentes. Y a eso agregaba, entonces, el modo surrealista, un encantamiento por los sueños". 40.

6. Para una discusión de esta propuesta ver, Suzanne Jill Levine, *Guía de Bioy Casares* (Fundamentos: Madrid, 1982).

fundamentales de la relación entre el escritor y su propia obra no ha escapado a la crítica, que ha detectado detrás de la aventura diversos planteamientos referentes al proceso ficcional.

D.P. Gallagher, por ejemplo, encuentra en este texto una estructura tripartita que involucra tanto al narrador como al lector y que está conformada, según él, por "the inventor (God? the writer?), the voyeur who attempts to interpret the inventor's manifestations (man? the critic?) and the reader who attempts to interpret the book".<sup>7</sup> Por su parte, Alfred MacAdam, recogiendo el postulado borgiano de tomar a la metáfora como el núcleo de la literatura, realiza una lectura de *La invención de Morel* en estrictos términos metafóricos. "Bioy Casares —leemos— creates a series of linked metaphors to describe the transformation of a man into an artist and finally, the artist into art".<sup>8</sup> El postulado estético implícito se refiere al artista en su entrega a la obra de arte y en su retraimiento del mundo, indispensable para la composición de la misma. Imparte, finalmente, como lección, el concepto del arte como suicidio en un tono considerado incluso elegíaco en tanto "it celebrates the death of a man who has achieved immortality, the ironic immortality of art which requires the death of a man".<sup>9</sup> Esta lectura alcanza al carácter eminentemente textual de la obra de Bioy señalando la medida en que la configuración del personaje es copada por la creación de su propio texto, un texto hecho a semejanza del manuscrito renacentista encontrado y editado y que contribuye tanto a redondear una identidad puramente verbal para el anónimo relator cuanto a proveer el terreno para una metáfora de la comunicación.<sup>10</sup> Queda claro entonces que la opción interpretativa en los términos metafóricos mencionados plantea una relación del narrador con su mundo externo por un lado, y con la creación de su texto por el otro.

Pero *La invención de Morel* no sólo se ubica en el punto de intersección de estas relaciones sino que además incluye en la composición misma del texto las complejidades mentales que entran en juego y las pasiones que asoman en el intento representacional. La forma particular que el vínculo entre el yo, el texto y el mundo adquiere en esta obra parece constituirse a la manera

---

7. D. P. Gallagher, "The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares", *Bulletin of Hispanic Studies*, LII (1975) pp. 247-266. 253

8. Alfred MacAdam, *Dreams of Reason* (Univ. of Chicago Press: Chicago, 1977) 32.

9. Mac Adam 34.

10. MacAdam 34-35.

de una extrapolación de las ideas borgianas de la contaminación de la realidad por el sueño y del uso de la obra de arte dentro del arte como recursos fundamentales para la destrucción del realismo literario y en última instancia del criterio mismo de realidad.<sup>11</sup>

Aparte de las conexiones generales que se desprenden de las obvias semejanzas entre la imagen del sueño y la imagen fílmica, estas ideas se ponen de manifiesto en las reiteradas referencias del personaje narrador a los fenómenos oníricos que sirven para expresar ya sea el sentimiento de irrealidad de sus percepciones, en particular las referidas a las imágenes, ya sea el auscultamiento del estado de su condición física. Es así que encontramos, además de la mención explícita a los sueños, una cadena de variantes que incluye la alucinación (M15, 29), la catalepsia (M28, 44), la pesadilla (M44), el aparecido (M54), el fantasma (M36), el desmayo (M61). Todo esto destaca por estar enmarcado en un contexto que desde un inicio el narrador describe como marcadamente visual cuando al contemplar a los personajes de la isla afirma: "... los miro, inevitablemente, a todas horas..."; "En este juego de mirarlos hay peligro..."; y aún "Exagero: miro con alguna fascinación..." (M16). Finalmente, a partir de un cierto momento, la narración incluye la exposición de los sueños del narrador (ver, por ejemplo, el sueño con el lupanar de mujeres ciegas M43), sueños que progresivamente se acercan a su realidad (Sueña que mata a un hombre que termina siendo él mismo M44) hasta confundirse con sus percepciones ("Recordará el lector que, en mi sueño, Faustine hizo todo eso". M120). El narrador es consciente de su opción por el relato de sus sueños (M44) e incluso en un momento lo considera una aberración (M65). Es consciente también de la fragilidad del yo que permeabiliza las fronteras que separan al sueño de la realidad, ya que no cree "indispensable tomar un sueño por realidad, ni la realidad por locura" (M65). Pero el reconocimiento reticente de dicha fragilidad sólo implícita en la frase es precisamente lo que lleva a una presencia constante de la invasión del elemento onírico y sus variantes en el texto que produce.

El hecho de que el narrador sea narrador de un texto con estas características acerca la objetividad del acto de escritura a la subjetividad del acto imaginativo y permite plasmar el recurso de la obra de arte dentro del arte. Más aún, para dar lugar al despliegue de los avatares de la escritura Bioy Casares propone un texto acerca de un texto, un texto *sobre* otro texto. La complejidad que subyace a la trama de *La invención de Morel* resulta en un tejido que rinde, fragmentados entre situaciones, personajes, objetos y argumentos, los compo-

---

11. Ver Emir Rodríguez Monegal, "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica", *Número Año 1 N° 5* (Montevideo, nov. - dic. 1949) pp. 448-455. Ver esp. 449.

entes y procesos esenciales de la productividad textual, aquélla que comúnmente queda sepultada tras la obra y su objeto, el libro.<sup>12</sup>

Estamos frente a un texto escrito desde la óptica única de una primera persona asilada en una isla desierta y desconocida por encontrarse víctima de una supuesta persecución policial. El aislamiento, la ignorancia de su exacta ubicación espacial, la criminalidad únicamente sobreentendida, contribuyen a tender una serie de velos sobre la identidad de este individuo y a relegarlo a un discurso interior, afónico. Dos elementos quiebran aquello que en otras circunstancias se hubiese convertido en una desesperación desconocida: la percepción de una realidad sorprendente y la decisión de escribir. La confabulación de ambas produce el texto. El texto se inicia entonces en el punto que marca el tránsito del lenguaje del pensamiento al lenguaje de la escritura, tránsito inesperado y producido por la peculiaridad de una percepción. El narrador precisa la puntualidad con que surge su necesidad: "Hasta ahora no he podido escribir sino esta hoja que no preveía" (M14).

La enunciación inicial que abre esta obra apunta al fenómeno que va a crear un lugar de encuentro entre la realidad externa y la realidad interna (cuya sutura va a constituir la escritura del "diario").<sup>13</sup> Este fenómeno está cifrado en el concepto de "milagro". "Hoy en esta isla ha ocurrido un milagro", empieza escribiendo el narrador (M13). Más adelante confirma la relación entre escritura y visión: "Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro". (M14). De este modo queda iniciada una secuencia sémica que va a lograr que el tópico de la percepción de la realidad atraviere y configure el texto, tópico que según observó Emir Rodríguez Monegal, "—unifica centralmente las cinco no-

---

12. Ver Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse* (Seuil: Paris, 1969). Kristeva escribe al respecto: "Ayant pris à la lettre le précepte platonicien ("bannir les poètes de la République"), notre civilisation et sa science s'aveuglent devant une productivité: l'écriture, pour recevoir un effet: l'oeuvre. (...) Il s'agit de la notion et de l'objet "littérature": travail translinguistique que notre culture n'atteint que dans l'après production (dans la consommation); productivité occultée, remplacée par la représentation d'un écran qui double l' "authentique" et/ou par l'audition d'un *discours* —objet secondaire par rapport au "réel" et susceptible d'être apprécié, pensé, jugé uniquement dans sa substitution réifiéc". 147-148.

13. Ver Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton Univ. Press: Princeton, 1978). Cohn observa las relaciones narratológicas entre el diario en la ficción y el monólogo, considerando al primero como un antecedente importante del segundo. 208-216.

En *La invención de Morel* el narrador escribe: "Sin refugio perdido en este monólogo que desde ahora es injustificable". (M43).

velas de Bioy Casares".<sup>14</sup> En este caso, el elemento mágico-religioso que el término "milagro" comporta, aliado a los componentes de la estructura persecutoria, definen el espacio siempre presente y muchas veces equívoco de la percepción.

Al propiciar la configuración de este ámbito ambos elementos provocan la apertura del espacio textual uniendo así visión, aislamiento y hostilidad sociales con la escritura y recordándonos con ello las dimensiones estéticas del goce secreto y difícilmente transmisible que la "visión" íntima suscita en el poeta. Visión privilegiada, goce y sufrimiento que se sitúan en el centro mismo del quehacer creativo, en el origen de la necesidad de comunicar una experiencia única que a la vez separa al poeta del mundo y la sociedad circundantes.<sup>15</sup>

El narrador de *La invención de Morel* escribe para dar testimonio de una experiencia.<sup>16</sup> No sorprende entonces que el texto, cuyo carácter testimonial insiste en recalcar a lo largo de la narración bajo diversas fórmulas —testamento (M17), diario (M18,26,33), informe (M25,98), memorias (M40)— contenga una preocupación incesante por la verdad, una verdad medida en términos de correspondencia milimétrica entre verbo y mundo. Ese "rigor pactado" (M117) se muestra en su afán de procurar afirmaciones que puedan comprobarse y lo liberen de sospechas de falsedad (M17), en su insistencia en la veracidad del texto (M31) y su fidelidad a los hechos (M17), en la enumeración del catálogo de información que proporciona (M25).

---

14. Emir Rodríguez Monegal, "La invención de Bioy Casares", *Plural* N° 29 (feb. 1974) pp. 57-61, 58

Ver Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Tiempo Nuevo: Buenos Aires; 1972). Todorov sostiene que uno de los temas de la literatura fantástica lo constituyen lo que él denomina los "temas del yo" que se caracterizan "... como referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; estamos, en términos freudianos, en el sistema *percepción-conciencia*. (...) El término percepción es aquí importante: las obras ligadas a esta red temática ponen de manifiesto su problemática, y en especial, la del sentido fundamental, la vista (...): hasta tal punto que sería posible considerar todos estos temas como 'temas de la mirada' ". 144-145. No siendo nuestra intención aplicar la teoría de Todorov al texto que nos ocupa, nos pareció sin embargo interesante su observación.

15. Para una discusión de este tema ver Frank Kermode, *Romantic Image* (ARK: London, 1986) particularmente el cap. "The Artist in Isolation" 1-29.

16. El carácter testimonial de este texto ha sido también resaltado por Rodríguez Monegal en "La invención de Bioy Casares" 58.

El texto evoluciona, en cuanto a su definición formal, paralelamente a la evolución de la percepción que el narrador tiene de su propia experiencia. De ahí que la cercanía a la muerte lo transforme en un testamento, la consciente puntualidad de la escritura lo acerque al diario, la descripción lo emparente con el informe, la necesidad de escribir con una motivación personal lo remita a las memorias. Pero texto y percepción forman finalmente una unidad indisoluble hasta el punto de llegar a la corrección de registros erróneos de los cuales sólo se tomó consciencia posteriormente (M50,117).

La obsesión por la verdad, que lleva a la creación de un discurso adosado a la realidad, es compartida por los diversos discursos en el interior de la obra. Morel quiere retener inalterada la vida en las imágenes. El supuesto editor corrige errores y suple omisiones. En el caso del narrador, la función mimética del discurso que apunta al absurdo del intento realista toca de tanto en tanto su propio fondo cuando los nudos de una percepción que puede presentarse como equívoca detienen el flujo de la traducción de la realidad externa para volcarse al endeble aparato interno que amenaza con los nervios (M40) o el rencor (M31) la credibilidad del texto.

Bioy Casares crea, pues, un texto de ficción —*La invención de Morel*— que acoge el texto de un escritor ni ficcional ni literario para recalcar la inoperancia de toda voluntad de realismo y dar cuenta a través de la negación, a la manera de un negativo fotográfico, de la presencia de la conflictiva relación entre la realidad y la ficción tal como se ofrece al escritor.

Ya Rodríguez Monegal había anotado que "Casi todos los personajes de Bioy escriben, aunque no siempre sean escritores".<sup>17</sup> Al inicio el narrador se había propuesto escribir dos libros de carácter más bien ensayístico (M14). Termina escribiendo un diario que se convierte en un texto inesperado y que lo va a arrastrar por senderos insospechados: no sólo porque no es el texto preconcebido sino porque la propia escritura le va forjando una identidad en función de la letra. Cuando imagina su encuentro con Faustine piensa decididamente "referirle que soy escritor". (M74).<sup>18</sup> La experiencia de la escritura con-

---

17. Rodríguez Monegal, "La invención de Bioy Casares" 59.

18. Es interesante notar que la definición del narrador como escritor —y en última instancia como sujeto cuando quiere inscribir "YO" en el jardincito que prepara para Faustine (M39)— se da frente a la atracción que le despierta la imagen de la mujer llamada precisamente Faustine. MacAdam ha considerado la relación del narrador con la mujer como una variación del tema romántico de *la belle dame sans merci*. Ver MacAdam 35.

vulsiona el concepto que tiene tirándolo en direcciones diversas. De pronto, "descubrimiento literario" es equiparado a "cursi" (M41); de pronto, "vanidosamente" y "literariamente" se asemejan, "poesía" y "curiosidad" se acercan. Pero a la vez se van filtrando sentimientos y preocupaciones nuevas.

El propio quehacer narrativo empieza a mostrar sus fisuras y motivaciones internas. El narrador escribe para fijar límites al pensamiento (103), para contenerse (M111), por nervios (M40). Empieza a aparecer la función simbólica del lenguaje. Pero el proceso de la escritura le va revelando a su vez la brecha que abre el texto entre su discurso y el referente, la inoperancia de este último frente al peso de la realidad textual. Luego de haber transcrito una conversación fielmente, nota: "Si ahora no es natural, tiene culpa el arte y la memoria". (M77). Hacia el final del texto encontramos: "Tal vez mi idea, una vez escrita, pierda fuerza". (M114). El artificio se manifiesta en todo su poder, más allá de la voluntad consciente del escritor, <sup>19</sup> como un orden superior sin cuya complicidad todo intento expresivo enmudece. La separación que este orden instaura está nitidamente cifrada cuando el narrador escribe: "Esta mano, en un cuento, sería una terrible amenaza para el protagonista. En la realidad, ¿qué mal puede hacer?" (M113).

El narrador aparece compartiendo con el mismo Morel tareas semejantes. Ambos están preocupados por el registro fidedigno e intachable de una experiencia particular: el narrador, por transcribir una visión y Morel, por trasladar a términos visuales un microcosmos de relaciones humanas. La semejanza de sus fines no debe enturbiar, sin embargo, la diferencia de sus medios expresivos. El narrador se confronta con el lenguaje de la palabra, cuyo espacio simbólico requiere apenas de la realidad para manifestarse en la escritura (basta un par de objetos, papel y lápiz); Morel lleva hasta sus límites las posibilidades inventivas del ser humano para producir un complejo artefacto que no haga sino copiar un trozo de realidad. Si la imagen holográfico-cinematográfica quiere usarse aquí para identificar la invención de Morel, es interesante recordar que el estado fragmentario de la escena que se repite define sólo una etapa determinada del proceso fílmico, concebida por Christian Metz en estos términos:

La escena reconstruye por medios ya fílmicos, una unidad que *todavía* se siente como 'concreta' y como análogo a la que nos ofre-

---

19. Ver Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato* (Premia: México DF, 1982).

Roland Barthes se refiere a la división que experimenta el sujeto de la escritura: "... *quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*". 26.



ce el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada).<sup>20</sup>

La ilusión de cercanía con que pretenden representar al objeto configura un estadio primario de la imagen donde ésta aparece fusionada con lo representado. El narrador comprueba la imposibilidad de perseverar en una tal concepción de la imagen cuando percibe la división entre objeto y escritura y cuando capta las diferentes propiedades de los lenguajes utilizados al anotar: "un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados". (M98). Subraya con esto, además, la soledad del escritor y ese "otro" cuya voz lo guía a la vez que se le escapa. Pero la consignación de la diferencia de lenguajes delata también una relación, un entrecruzamiento.

El texto del narrador pretende referir una realidad. Esta realidad es a su vez la representación de otra realidad que en su propio proceso representacional aniquila a su objeto convirtiéndose en una suerte de copia sin original que intenta reemplazar lo irremplazable. Bajo la forma de una ficción por la cual la imagen reemplaza a la vida nos enfrentamos con el hecho de que la imagen reemplaza únicamente a la muerte. Y esto parece comprenderlo al final el narrador, que se zambulle en esta última verdad de manera literal. Entretanto, su texto se ha producido bajo la falacia de estar transcribiendo una realidad que resulta en última instancia ficción, como si quisiera con esto proponernos dilatar los alcances de la ficción más allá de los ojos, la mano y el texto del escritor para encontrarla desparramada sobre la realidad en general. Una reflexión de esta naturaleza ha sido recogida por Kermode cuando recuerda a aquellos que asumen o aseveran que

the world itself is a land of fiction, a divine fiction which is the supreme fiction because absolutely if strangely true; and that contingencies, under the pressure of the imagination, resolve themselves into beautiful, arbitrary and totally satisfying images of this benign arrangement.<sup>21</sup>

---

20. Christian Metz, "La gran sintagmática del film narrativo" en *Análisis estructural del relato* (Premia: México DF, 1982). 159.

Metz escribe a continuación: "En la escena el significante es fragmentario (varios planos que no son más que "perfiles" —Abschattungen— parciales), pero el significado se siente como unitario". 159.

21. Kermode, *The Sense of an Ending* 132.

Dentro de esta dinámica el texto del narrador sale al encuentro de sus propios orígenes, aquellas raíces entrelazadas que trazan el concepto de intertexto. Al margen de la intertextualidad que innegablemente nutre al texto de Bioy Casares desde sus extramuros,<sup>22</sup> *La invención de Morel* provee su propia representación de la dialéctica intertextual. La invención imaginística de Morel es el intertexto fundamental entre cuyas raíces se entreteje el texto del personaje narrador. No sólo porque su texto toma como referente al texto fílmico de Morel y se inscribe sobre él sino también porque el texto de Morel, esas páginas amarillentas que el narrador encuentra, pasan a formar parte, editadas y comentadas, del manuscrito de su diario. Desde este punto de vista y en un nivel concreto, esto constituiría la versión textual de la interpolación del personaje entre las imágenes, del "collage" de diálogos con que pretende incorporarse al devenir de otro texto. Tomando prestadas palabras de Julia Kristeva podríamos afirmar que este aspecto de *La invención de Morel* insiste en recordarnos que

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.<sup>23</sup>

Morel es en última instancia, como Faustine y su comparsa, un conjunto signifiante que es la única realidad con la que cuenta el lenguaje, instrumento privilegiado del escritor. Representan con el realismo de sus imágenes un lugar paradójicamente despoblado de carne y hueso como el Símbolo o la Imagen, una metáfora del universo semántico que sirve para dar cuerpo a los complejos fenómenos del quehacer lingüístico y literario. La soledad intrínseca del escritor es quebrada sólo por ellos y si invocásemos para él una voz sellada por la individualidad de su visión Mikhail Bakhtin diría al respecto:

No, he receives the word from the voice of another, the word arrives in his context from another context which is saturated with other people's interpretations. His own thought finds the world already inhabited.<sup>24</sup>

---

22. En su prólogo a *La invención de Morel* Borges vincula este texto a *La isla del Doctor Moreau* de H.G. Wells. 12.

S.J. Levine dedica parte de su estudio a este texto de Wells y otros textos —incluido *Plan de evasión* del mismo Bioy Casares— enfocando su funcionamiento como intertextos de *La invención de Morel*. En *Guía de Bioy Casares* esp. 43-69.

23. Kristeva 85.

24. Citado en Tzvetan Todorov, *Introduction to Poetics* (Harvester: Sussex, 1981) 23-24.

El andamiaje narrativo de *La invención de Morel* reparte a la manera de proyecciones de un prisma los elementos que constituyen la producción textual, en particular la producción de la ficción literaria. El discurso, fragmentario como nuestra percepción primera de la realidad, y en última instancia ajeno, identifica a los que lo crean. Ellos, llegado el momento, son también quienes lo interrumpen, para propiciar con su muerte la muerte de la narración en favor del texto. El momento designado es el momento esperado de la solución del enigma que, tal como lo vio Roland Barthes con claridad, coincide con la muerte de la narración.<sup>25</sup>

La firmeza con que esta obra de Bioy Casares apunta hacia el fenómeno textual se deja sentir también en la unidad lingüística que alcanza a los tres representantes de la instancia discursiva —el narrador, Morel y el editor. Los tres comparten no sólo funciones textuales sino también un lenguaje caracterizado fundamentalmente por una obsesión desapasionada de precisión<sup>26</sup> a tal punto que los personajes serían difícilmente reconocibles si sólo se tomara en cuenta su idiosincracia verbal. Su lenguaje tiende un espeso velo que oblitera toda caracterización psicológica y obliga a visualizarlos sólo en función de una competencia lingüística de estilo uniforme.

La unidad de los múltiples componentes que articulan el quehacer de la escritura —realidad, ficción, aislamiento, visión, imagen, separación, sujeto, objeto, mundo externo, mundo interno, texto, intertexto— se encuentra subsumida dentro del espacio abierto por los dos grandes surcos narrativos que marchan a contracorriente revelando con la oposición de sus caminos el aspecto de violencia que sobre la estructura lingüística ejerce el quehacer creativo. El na-

---

25. Ver Roland Barthes, "Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe", *Poe Studies* Vol. 10 N° 1 (June 1977). Barthes escribe: "... every narrative evidently has an interest in delaying the solution of the enigma which it poses, since this solution will sound its own death insofar as it is a narrative". 27

26. Ver Alain Robbe-Grillet, "Adolfo Bioy Casares: 'L'invention de Morel' ", *Critique* N° 69 (París, feb. 1953) pp. 172-174. Robbe-Grillet se lamentó en esta reseña de la falta de cualidad dramática del lenguaje de los personajes notando que el rigor iba aparejado con la sequedad del relato particularmente en vista que "... la solitude, l'imagination, les doutes concernant la nature exacte du réel, sont des éléments trop concrets de notre vie quotidienne pour que nous ne regrettions pas de les voir réduites à des lignes aussi abstraites —si séduisantes soient-elles". 174.

Por su parte Bioy Casares refiere así el tipo de escritura que buscó en esta obra: "La escribí con frases cortas, con mucho cuidado para no equivocarme". En Marcelo Pichon-Rivière, "Adolfo Bioy Casares: 'Yo necesito la tomenia' ". 40.

rrador construye su texto en el tiempo que de-construye el texto de Morel. Pues la escritura del diario implica el desmantelamiento de la estructura que soportaba el film, la ficción de Morel.

Aquella inmersión última en las imágenes que practica el narrador en *La invención de Morel* invoca el fin de la escritura y el inicio de la ruta fortuita del texto. El film de Morel es con ello restituido a su condición de significante flotante, desligado de una cadena que le otorgue significado. Su supervivencia dependerá nuevamente del náufrago que lo incorpore a través del lenguaje dentro del orden simbólico de las representaciones.