

EL MODO GÓTICO EN LA INVENCIÓN DE MOREL DE ADOLFO BIOY CASARES¹

INÉS ORDIZ ALONSO-COLLADA
Universidad de León

Resumen

A pesar del rechazo de algunos escritores y críticos hispanoamericanos a lo gótico tradicional en literatura, muchos textos del continente muestran temas, estructuras y personajes pertenecientes a la evolución moderna de este modo. Este estudio propone una exploración de la novela *La Invención de Morel* del escritor argentino Adolfo Bioy Casares desde una perspectiva más amplia que la meramente fantástica, para subrayar y analizar los numerosos rasgos góticos de la narración.

Palabras clave: literatura hispanoamericana, *La invención de Morel*, literatura gótica, literatura fantástica, ciencia ficción.

Abstract

In spite of the rejection to traditional gothic forms that some Latin American writers and critics have put forward, the modern development of the genre is present in topics, structures and characters of numerous Latin American texts. This study proposes an examination of *La invención de Morel*, by the Argentinean writer Adolfo Bioy Casares, from a perspective which is aimed to be wider than the merely fantastic, to emphasize and analyze the gothic features of the text.

Key words: Latin American literature, *La invención de Morel*, Gothic literature, Fantastic literature, Science Fiction.

Es un hecho que la literatura gótica ha sido marginada del canon culto del estudio literario hasta muy recientemente. No obstante, este tipo de análisis narrativo y poético vio un auge significativo a partir de los años ochenta, y especialmente en relación al

¹ Universidad de León. Correo: ines.ordiz@unileon.es; Recibido: 02-12-2011; Aceptado: 25-04-2012.

trabajo crítico de investigadores británicos y norteamericanos que se centraron principalmente en el estudio de obras de origen anglosajón, y, progresivamente, de otras partes del mundo (Punter 1980, Botting 1996, Sage y Lloyd Smith 1996, y más recientemente Hogle (ed.) 2002, Spooner y McEvoy (eds.) 2007 y Punter y Byron 2010, entre otros). No es extraño, pues, que esta nueva crítica de la literatura de terror no haya utilizado la narrativa hispanoamericana como tema de estudio, ni que no se haya aplicado el término “gótico” para denominar ciertas características de algunas obras del continente que poseen manifiestos rasgos del género.

El reducido número de investigadores que han analizado el gótico hispanoamericano ofrecen una serie de teorías diversas acerca de la poca popularidad de este tipo de análisis en el territorio, que comprenden desde razones históricas y sociales de carácter territorial, hasta explicaciones más universales. Así, Ricardo Gutiérrez Mouat, en su artículo “Gothic Fuentes”, afirma que una de las posibles razones para la marginalidad del estudio gótico en Hispanoamérica es la poca respetabilidad del género en sus orígenes, y en todo el mundo:

The fact is that Gothic has not always been a respectable genre, not even in England, its country of origin, and most readers today would find it onerous to take up the original novels (or romances) of the Gothic genre because of their naiveté and creaking machinery. (Gutiérrez Mouat, 2004: 297).

Esta teoría explicaría por qué, en la *Antología de la Literatura Fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo marginan relatos con rasgos característicos del género por considerarlo representativo de “la pérvida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (Bioy Casares, 1976: 7).

Genaro J. Pérez, por su parte, enfatiza la relación existente entre la aparición de lo gótico en Inglaterra con la llegada de la Revolución Industrial, los cambios que ésta ocasionó en Gran Bretaña, y los consiguientes miedos a la desintegración social y al incipiente poder de la mujer, que se representaron mediante la presencia de lo oscuro sobrenatural en ficción. Según el autor,

Resulta interesante notar que varios países que no tuvieron la Revolución Industrial en su momento -países subdesarrollados- la están teniendo en este siglo, incluyendo España y

México. Y estos países, con otros que tampoco produjeron novelas góticas y cuentos góticos en su primer momento histórico, los están produciendo ahora, con las lógicas modificaciones. (Pérez, 1997: 9).

Este argumento conecta la ausencia de crítica gótica en Hispanoamérica con la escasez de rasgos genéricos de este tipo de literatura en las narrativas del territorio hasta muy recientemente, que se debe a la carencia de una revolución industrial paralela a la británica.

Lucie Armitt, en “The Magical Realism of the Contemporary Gothic”, establece una diferencia entre el realismo mágico hispanoamericano y el gótico anglosajón en términos culturales. Según la autora, mientras que el primero se ha visto como un género importado a las islas británicas desde un territorio históricamente dominado, se considera un tipo de discurso postcolonial, en contraste con el gótico, que se asocia con la tradición anglosajona:

In its negotiation of the extraordinariness of the everyday, magic realism endows the familiar with an exotic appeal. Partly for this reason and partly because it is an imported literary form to Britain, it is also frequently read as a post-colonial fantasy discourse, as opposed to the Gothic, which tends to be read as an Anglo-European and/or North American tradition. (Armitt, 2000: 308).

Este hecho podría explicar la reticencia de escritores y críticos hispanoamericanos a aceptar un tipo de literatura que se considera importada desde el otro lado del Atlántico, en vez que explotar un discurso nativo como es el del denominado Realismo Mágico. Efectivamente, los años sesenta presenciaron el crecimiento de la literatura fantástica y su crítica en Hispanoamérica, y textos como la ya mencionada *Antología* convirtieron este tipo de narración en un género más refinado y respetado que el difamado gótico (Gutiérrez Mouat, 2004: 297). No obstante, en Gran Bretaña y en Estados Unidos el gótico tradicional que Bioy Casares desprecia experimentó una progresiva evolución y un desarrollo más allá de las primeras y manidas formulaciones, que desembocó en una nueva y rica literatura que refleja una serie de realidades sociales a través del uso del terror, y en una inédita ola crítica de estudios del género. Sin embargo, este avance nunca se produjo en Hispanoamérica porque el panorama literario y crítico estaba invadido por análisis fantásticos y apologías del Realismo

Mágico. Pero, como afirma Gutiérrez Mouat, no es necesario renunciar a lo fantástico para reivindicar lo gótico. El autor explora los análisis de Cortázar en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” y enfatiza el hecho de que el autor incluya este modo en una categoría más extensa de lo fantástico (2004: 297).

No obstante, y a pesar de la marginalidad del estudio del género en los países hispanoamericanos, los rasgos góticos permean un gran número de obras de autores del territorio. Puede considerarse el gótico como la base sobre la que se asienta la obra fantástica del propio Cortázar, que aprende de Poe cómo crear intensidad narrativa o, en palabras de Gutiérrez Mouat, “how to create intensity of effect” (2004: 297). Por su parte, Carlos Fuentes utiliza en su ficción una amplia gama de motivos del género como la peligrosa regresión del pasado y los espacios encantados en “Chac Mool” y en *Aura*, la multiplicidad de perspectivas y constante ambigüedad de *La Muerte de Artemio Cruz* o la firme presencia de la muerte y la figura del vampiro en *Inquieta Compañía* entre otros muchos ejemplos. *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez también ha sido interpretada como novela gótica (Kemper Columbus, 1986), así como *La Casa de los Espíritus* de Isabel Allende (Armitt, 2000). Muchas otras obras hispanoamericanas, especialmente del siglo XX, reproducen los motivos del género y, a pesar de no haber sido objeto de estudio en el pasado, parece que el gótico comienza a utilizarse como una nueva óptica desde la que aproximarse al estudio de la literatura del continente, como lo demuestra, entre otros muchos eventos, la celebración anual, desde 2008, del “Coloquio Gótico”, en la UNAM, en México D.F. En este contexto, el gótico permite la apertura de la literatura hispanoamericana a nuevos ámbitos de estudio y la interpretación de numerosas obras desde otros ángulos que se convierte en una tarea sugestiva y provechosa en nuestro mundo globalizado.

1. El gótico en el siglo XX.

Este estudio propone un análisis de *La Invención de Morel*, del autor argentino Adolfo Bioy Casares desde una perspectiva que se centrará en la búsqueda de los motivos

góticos de la narración. Como ya se ha mencionado, el propio autor desprecia el género y sus materias, y afirma que el paso de los vampiros y los castillos por la literatura “no ha sido feliz” (Bioy Casares, 1976: 13). No obstante, las características del gótico que el autor desdeña son, además de los *nosferatu* y las fortalezas lúgubres, elementos como “[u]na persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve” (Bioy Casares, 1976: 8), y las telarañas, tormentas y cadenas ya mencionadas. Estos motivos, que son centrales en el gótico de los siglos XVIII y XIX, desaparecen en el XX o se adaptan a las nuevas corrientes sociales y momentos históricos para convertirse en personajes y espacios modernos. Así, el primer gótico, que nace con *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, y se establece como género dominante en Gran Bretaña con obras de autores como Ann Radcliffe y Matthew Lewis, rico en ambientes lúgubres, atmósferas opresivas y doncellas encerradas en castillos, evoluciona durante los siglos siguientes y, para ajustarse a sus nuevos contextos, cambia considerablemente. La mayoría de los críticos de hoy día reconocen que el gótico ha continuado hasta el presente, si bien es cierto que en formas continuamente en desarrollo, y que está prosperando más fuertemente en la literatura actual (Spooner y McEvoy, 2007: 1), y esta evolución convierte al género en algo dinámico que constantemente se reinventa a sí mismo.

El gótico no murió con sus primeros fantasmas. El siglo pasado vio el comienzo del auge de las nuevas tecnologías, el nacimiento de un mundo en el que todas las enfermedades pueden comprenderse y diagnosticarse, en el que todo, desde el brillo de las estrellas hasta la locura de un enfermo tiene una explicación racional, una causa y una serie de consecuencias esperables. En este mundo de (aparente) conocimiento sin límites, es esperable que el miedo a lo sobrenatural se esconda únicamente en las pesadillas infantiles. Los monstruos desconocidos que rondaban las mansiones victorianas, que amenazaban con mancillar la honra de sus mujeres y robar la autoridad a sus hombres, además de contaminar sus religiosos espíritus y condenarlos a la perdición eterna son, en los tiempos de la tecnología, formas rancias y obsoletas. No obstante, las sociedades del siglo XX también sienten ansiedad. Tenemos miedo al desastre, a la corrupción, a las incertidumbres que destilan de la posibilidad de un

mundo futuro tecnológico, contaminado y amenazador. En este contexto, la ficción literaria, y en este caso la literatura gótica, que desde siempre ha sabido recoger y modelar las ansiedades de sus escritores y lectores, produce nuevos monstruos, ya no representantes del Mal absoluto y de la perdición del alma, ya no con formas ambiguas delegados de lo desconocido, sino a modo de metáforas de las turbaciones contemporáneas.

De esta manera, el modo gótico en literatura sobrevive en la literatura occidental del siglo XX como un recurso para representar los miedos colectivos. Su aparición se entremezcla con el desarrollo de otros géneros, de manera que, en vez de convenir el rasgo definitivo de los textos, se transforma en una herramienta para convertir en palabras ciertos terrores (McEvoy, 2007: 8). Como afirman Victor Sage y Allan Lloyd Smith, “there is no point in thinking of the Gothic as ‘pure’; it is an apparent genre-badge which, the moment it is worn by a text, becomes an imperceptible catalyst, a transforming agent for other codes” (1996: 2). Esta reflexión conecta directamente con la idea de Cortázar de incluir el gótico en el más amplio espectro de la literatura fantástica, y cobra especial sentido en el contexto de la literatura del siglo XX, que ha presenciado movimientos tan diversos e innovadores como son el Modernismo o el Postmodernismo y ha asistido a la mezcolanza y nacimiento de tantos géneros y estilos. El género ha sabido amoldarse a otros discursos, a los que, a su vez, ha transformado y adaptado. Este cambio ha permitido una concepción más amplia de lo considerado gótico, alejada de las manidas fórmulas de las primeras novelas que produjo el género, ausentes en la *Antología de la Literatura Fantástica* y despreciados por Bioy Casares, que será la utilizada para definir los rasgos del género en *La Invención de Morel*.

2. El gótico en *La Invención de Morel*.

2.1. Sobre claustrofobias e incertidumbres.

Trinidad Barrera, en su introducción a la edición de Cátedra a *El Gran Serafín* y a *La Invención de Morel*, califica ésta última obra como una mezcla entre realidad e irrealdad, donde “realismo, fantasía y ciencia ficción se dan la mano” (1982: 32). Es una novela que se ha considerado clave dentro de la literatura fantástica hispanoamericana, pues como firma Donald L. Shaw, “aquí se encuentra la línea divisoria entre la novela tradicional y la nueva novela” (1981: 19). Efectivamente, las características de lo fantástico en la obra de Morel son abundantes y variadas. No obstante, el nuevo acercamiento al texto que propone este estudio ilumina estos y otros rasgos que lo sitúan dentro de la tradición gótica moderna. Así, tanto el espacio encantado y claustrofóbico de la isla, como la constante presencia de ambigüedades de narración percepción, la dialéctica existente entre las influencias del pasado y del futuro en el momento presente, o la persistente presencia de la muerte, convierten a *La Invención de Morel* en un relato manifiestamente gótico.

Barrera afirma que “[l]as islas son tan importantes para Morel como los laberintos para Borges” (Barrera, 1982: 44). La ínsula funciona como un “símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte” (Cirlot, 1979: 254), y la que habita el protagonista del relato de Bioy Casares representa “lo incólume y aislado” (Barrera, 1982:43), tanto de la civilización como de toda razón lógica. Quizás por esta ausencia de raciocinio u orden, además de su claustrofóbica naturaleza, Jerrold E. Hogle, en su introducción a *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, nombra la isla como uno de los espacios esperables de los textos góticos (2002: 2). La isla de Morel se convierte en una isla de Moureau, en un espacio que, como en el castillo encantado característico de lo gótico, “nothing is what it seems; even commonly accepted definitions of the human and the non-human, the natural and the supernatural, drop away like the rotting fortifications themselves” (Punter y Byron, 2010: 260). Es una ínsula que constantemente hace al protagonista dudar de su juicio y de la veracidad de lo que le rodea, incluso de su propia existencia. Así, el asustado narrador confiesa: “tal vez he tenido alucinaciones” (Bioy Casares, 1999: 31), “la situación que vivo no es la que yo creo vivir (74) y “yo estoy muerto, yo estoy fuera de alcance” (69).

Esta isla, así como en el castillo encantado, deforma las percepciones de los personajes y limita las fronteras entre lo que es natural y lo producido por el hombre (Punter y Byron 2010: 260). Esta doble naturaleza, genuina y artificial, de los elementos de la ínsula aparece constantemente en la obra de Bioy Casares. Una muestra concreta puede encontrarse en la oscura descripción que el narrador ofrece de la piscina: “La pileta de natación está bien construida, pero, como no excede el nivel del suelo, inevitablemente se llena de víboras, sapos, escuerzos e insectos acuáticos” (Bioy Casares, 1999: 21). Un lugar originariamente concebido para el ocio como es la piscina, se convierte en la sombría narración de Bioy Casares en un espacio gótico, de aguas sucias y foscas, invadido por un hatajo de insectos y víboras. Asimismo, los edificios y los habitantes que se encuentra el narrador en la isla pertenecen, al mismo tiempo, al presente y al pasado, y establecen una dialéctica de ambigüedad entre ambos momentos. Byron y Punter se preguntan: “does the Gothic castle belong to the present or to the past, and with what suppressed denizens of our own pasts does it menace us as we try to ‘read’ its ambiguous signs?” (2010: 261). De la misma manera que los personajes que se encuentran atrapados en castillos góticos, el narrador de *La Invención de Morel* se enfrenta a elementos provenientes del pasado, personificados en los misteriosos habitantes de la isla (que, como más adelante descubrimos, la ocuparon años atrás) que le aterrorizan y le persiguen. La isla, así como la fortaleza de lo gótico, se convierte en representante de una vida anterior que continúa presente (Byron y Punter, 2010: 262). La presencia de las imágenes de Morel, Faustine y los demás no son más que elementos del pasado de la ínsula, que simbolizan el tiempo remoto, pero a la vez predicen el futuro y el fin del protagonista. El personaje, que huye a la isla escapando de un pasado supuestamente criminal, termina habitando un espacio gótico en el que otras figuras, también pretéritas, se convierten en apariciones que lo rondan cual fantasmas.

La isla también se convierte en una prisión, un lugar oprimente del que el protagonista no puede escapar. “Huir verdaderamente era imposible” (Bioy Casares, 1999: 58), admite el propio narrador, y la sensación de claustrofobia que se transmite al

lector va en aumento con cada descripción del espacio encantado y terrorífico. Catherine Spooner incluye esta capacidad de la ficción para transmitir el pánico a permanecer en lugares cerrados, así como la ya citada invasión del pasado en el presente como elementos definitorios del gótico del siglo XX:

The development of Gothic in the 20th century, then, is bound up with an interrogation of the crucial elements of revenant history and claustrophobic space that have always been defining features of the Gothic (Spooner, 2007: 45).

El espacio gótico es monstruoso, incómodo e indomable. Así, la misteriosa isla que habita el narrador de *La Invención de Morel* es tan grande que su conocimiento, y ciertamente su dominio, están lejos del alcance del protagonista, que ya no es el dueño del lugar, sino un elemento del terrorífico escenario. Bioy Casares acentúa esta sensación claustrofóbica de un espacio que torna impotente al individuo mediante la descripción de algunos sueños del protagonista:

Yo estaba en un manicomio. Después de una larga consulta (¿el proceso?) con un médico, mi familia me había llevado ahí. Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio; por momentos, era el director del manicomio. (Bioy Casares, 1999: 68).

El manicomio es indudablemente la isla, un lugar de cautividad y encierro que parece enajenar al protagonista hasta que duda de la veracidad del espacio, de la existencia de los “intrusos” que la habitan, de su propia realidad y memoria: “De estos días todos los recuerdos son vagos, con excepción de una claridad infernal, un vaivén y un ruido del agua, un sufrimiento mayor que todas nuestras reservas de vida” (Bioy Casares, 1999: 70).

No obstante, la elección de una isla como lugar de la acción únicamente incorpora una atmósfera oscura y claustrofóbica, sino que introduce una manifiesta indeterminación narrativa y espacial que se convierte en uno de los principales rasgos de la literatura gótica del siglo XX. David Punter, en su intento de examinar los motivos principales de la ficción gótica moderna, así lo describe:

Many of the writers discussed – William Godwin, Poe and Nathaniel Hawthorne obviously, but also the more modern figures of Oates, Burroughs, Pynchon, Ballard, Coover, Self and Ellis – can appropriately be seen as contributors to what we might call ‘paranoiac fiction’, fiction in which the ‘implicated’ reader is placed in a situation of ambiguity with regard to fears within the text, and in which the attribution of

persecution remains uncertain and the reader is invited to share in the doubts and uncertainties which pervade the apparent story (1996: 183).

Así, en lo que Punter denomina “ficción de la paranoia”, tanto el protagonista de la narración como el lector implícito comparten una ignorancia respecto al origen último de los elementos aterrorizantes del relato, y ambos pueden experimentar el espanto que esta incertidumbre produce. En *La Invención de Morel*, esta irresolución se ve reflejada en la presencia indeterminada de la ínsula, cuya situación no conoce ni el narrador ni el lector. El protagonista afirma “[c]reo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de la Ellice”. Esta aserción, fruto de un intento por parte del narrador de darle verosimilitud y exactitud a su relato, la desmiente el “editor crítico” a pie de página: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice –o de las lagunas– son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral (*N. del E.*)” (Bioy Casares, 1999: 19).

Sin embargo, esta indeterminación espacial, y la imposibilidad de conocer la verdad (Punter, 1996: 179), que Punter considera uno de los principales temas del gótico contemporáneo, no se representa únicamente mediante la indeterminación espacial de la isla, sino que también se articula alrededor de los distintos horrores que ésta esconde. Durante la mayor parte del relato, el protagonista de la narración no conoce el origen de los otros habitantes de la isla, los “abominables intrusos” (Bioy Casares, 1999: 18) como él los llama, que le causan perplejidad e inquietud:

Estoy asustado; pero, con mayor insistencia, descontento de mí. Ahora debo esperar que los intrusos vengan, en cualquier momento; si tardan, *malum signum*: vienen a prenderme. Esconderé este diario, prepararé una explicación y los aguardaré no muy lejos del bote, decidido a pelear, a huir. (Bioy Casares, 1999: 35).

Estos extraños moradores de la ínsula son seres misteriosos, cuya naturaleza no conoce ni el protagonista, ni el lector. Incluso al final de la obra, cuando se descubre que únicamente son imágenes reproducidas por la máquina ideada por Morel, su naturaleza sigue siendo tenebrosa. Estos seres, que están vivos para la percepción y la existencia dentro de la isla, pero muertos fuera de ella, que tienen alma pero no cuerpo, que son originariamente de carne y hueso pero realmente están formados de imágenes y aire,

están presentes y a la vez son inalcanzables. Como afirma el propio protagonista: “Fuera de la isla, Faustine se ha perdido con los ademanes y los sueños de un pasado lejano” (Bioy Casares, 1999: 120). Esta ambigüedad que crean los seres que se encuentran atrapados entre dos categorías es uno de los catalizadores del miedo cultural, que se articula constantemente a través de las ficciones góticas. Estas narraciones constantemente utilizan figuras de naturaleza doble, como el hombre lobo, en parte humano y en parte animal, el vampiro, que existe entre la vida y la muerte, o el fantasma, difunto que ocupa el espacio de los vivos, para engendrar diversas inquietudes. Kelly Hurley afirma que “entities perceived as ‘impure’ within a given culture are those which trouble a culture’s conceptual categories, particularly the binary oppositions by means of which the culture meaningfully organizes experiences” (Hurley, 2007: 139). Así, estos seres góticos que pertenecen a dos o más entidades al mismo tiempo, así como los extraños habitantes de la isla de *La Invención de Morel*, producen inquietudes sociales ya que amenazan con el caos frente a la ordenación binaria que separa conceptos como naturaleza y cultura, vivo y muerto, u hombre y mujer, que sistematizan las organizaciones humanas.

Otro rasgo que enfatiza la presencia de la ambigüedad gótica en la obra de Bioy Casares, además de las ya mencionadas indeterminación del espacio y naturaleza no definida de los habitantes de la misma, es la falta de fiabilidad en las narraciones del protagonista. Abundan durante todo el relato expresiones que subrayan la desconfianza del protagonista en su propio juicio:

Desde los pantanos de las aguas mezcladas veo la parte alta de la colina, los veraneantes que habitan el museo. Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de anoche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo. (Bioy Casares, 1999: 17).

Y el recelo con respecto a la sobriedad de su criterio:

Hay dos hechos –un hecho y un recuerdo– que ahora veo juntos, proponiendo una explicación. En los últimos tiempos me había dedicado a probar nuevas raíces. Creo que en Méjico los indios conocen un brebaje preparado con jugo de raíces –éste es el recuerdo (o el olvido) – que suministra delirios por muchos días. La conclusión (referida a la estadia de Faustine y de sus amigos en la isla) es lógicamente admisible; sin embargo, yo tendría que estar jugando para tomarla en serio. Parezco jugando. (Bioy Casares, 1999: 56).

Se establece de esta manera una dialéctica entre realidad y posibilidad de invención, que conecta directamente con la ya mencionada capacidad de la literatura de terror para apelar a la paranoia. De hecho, uno de los motivos de la ficción gótica que David Punter y Glennis Byron describen es la presencia de alucinaciones y narcóticos:

In many ways, we might say that the Gothic is grounded on the terrain of hallucination: this would be another way of saying that it is a mode within which we are frequently unsure of the reliability of the narrator's perceptions, and thus of the extent to which we as readers are enjoined to participate in them or to retain a critical distance (2010: 293).

Así, tanto en *La Invención de Morel* como en las narraciones de los más respetados autores de lo gótico, como Poe o Henry James con su *The Turn on the Screw* (1898), la percepción del narrador se convierte no sólo en protagonista, sino en elemento de incertidumbre, que, innegablemente, introduce un componente fundamental de inquietud y terror.

2.2. Sobre lo extraño u ominoso.

Son muchos los críticos que aciertan en señalar la conexión entre el término *Das Unheimliche*, acuñado por Sigmund Freud en 1919 para definir situaciones en las que algo puede ser familiar (*-heimliche*) y extraño (*un-*) al mismo tiempo, así como el resultado incómodo, extraño e inquietante de esta mezcla, y la médula de las ficciones góticas. Este vocablo, traducido al español como “lo siniestro” o “lo ominoso”, articula una serie de rasgos y motivos que ayudan a la hora de obtener una serie de efectos góticos. El ensayo de Freud abrió nuevas puertas de estudio crítico sobre lo ominoso en literatura, y Bennet y Royle configuraron una lista de formas que puede tomar, entre las que se encuentra “el silencio” y “la repetición” (1999: 37-40). El silencio es un elemento que ronda constantemente al protagonista de *La invención de Morel*, aislado en una isla en la que aparentemente está rodeado de gente, pero realmente no puede comunicarse con nadie. La primera vez que se nos narra cómo el protagonista se dispone a inspeccionar los edificios desiertos de la isla, descubrimos con horror unos misteriosos pasos, acompañados de unos inquietantes ecos. No obstante, cuando el sonido cesa, el

silencio es aún más escalofriante: “los ecos de un suspiro hacen oír suspiros, al lado, lejanos, durante dos o tres minutos. Donde no hay ecos el silencio es tan horrible como ese peso que no deja huir, en los sueños” (Bioy Casares, 1999: 27).

Sin embargo, el elemento sobresaliente que configura lo ominoso en el relato de Bioy Casares es la repetición. La proyección grabada en el invento de Morel reproduce una y otra vez las mismas acciones de los mismos protagonistas, en una órbita infinita que rememora la muerte de todos los individuos cuyas imágenes absorbió. David Punter afirma que la inquietud que produce lo siniestro se fundamenta en esta presencia ominosa de la reiteración: “We are afraid, certainly; but what we are afraid of is at least partly our own sense that we have *been here before*” (Punter, 2007: 130). El mismo Borges, en su introducción a la narración de Bioy Casares, apunta a esta siniestra sensación de *déjà vu* que destila *La Invención de Morel*:

Básteme declarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti:

*I have been here before,
But when or how I cannot tell:
I know the grass beyond the door,
The sweet keen smell,
The sighing sound, the lights around the shore...* (Bioy Casares, 1999: 10).

La repetición de formas también se representa en la obra del autor argentino mediante la introducción de los extraños habitantes de la isla como dobles del protagonista. La presencia del *doppelgänger* en literatura siempre ha sido una fuente de inquietud y miedo frente a un ser que parece apropiarse de la propia existencia de los personajes, pero que a la vez es un “otro” maligno. Los habitantes de la ínsula son el espejo civilizado del narrador, el reflejo de lo único humano que puede encontrar a su alrededor pero, al mismo tiempo, son representantes de la otredad, de lo incomprensible y de la muerte. Así como otros dobles literarios (Hyde de Jekyll, el monstruo híbrido del Doctor Frankenstein, el retrato de Dorian Gray, Paul Auster de Daniel Quinn) las imágenes que comparten la isla con el narrador del relato de Bioy desatan una crisis acerca de lo que es verdadero y falso, propio y ajeno. Como ya se ha

apuntado anteriormente, este desequilibrio lleva al protagonista a considerar su propia inexistencia, la posibilidad de su muerte. La máquina de Morel duplica la vida humana de tal manera que al protagonista le es imposible diferenciar las imágenes de la realidad. Fred Botting relaciona la presencia del doble en lo gótico con los poderes del cine para crear imágenes fantasmales. Como afirma en su artículo “Aftergothic: Consumption, Machines and Black Holes”, “spirits and selves entwine on the spectral screens to manifest uncanny disturbances in which past, present, and future collapse” (Botting, 2002: 280). En el gótico moderno de Bioy Casares, el inquietante doble del protagonista humano no es un ser sobrenatural, o un monstruo abominable, sino una fantasmagórica serie de imágenes grabadas en una máquina que proviene del pasado, pero anuncia el futuro.

2.3. Sobre el tiempo ambiguo.

Como ya se ha apuntado, la inmensa mayoría de los críticos coincide en considerar al gótico como un modo que continuó evolucionando desde sus primeras formas del siglo XVIII, a la vez que progresivamente se fue adaptando a las diferentes realidades sociales de los momentos y territorios en los que aparecía. Las representaciones góticas son un producto de las ansiedades culturales acerca de la naturaleza de la identidad humana, la estabilidad de las formaciones sociales o el progreso y el cambio. Como resultado, sus imágenes se ven altamente influenciadas por las culturas que las producen, de manera que el protagonista se enfrenta a un Mal proveniente del pasado o del futuro (Botting, 2002: 280). Así, mientras los monstruos del primer gótico se han interpretado como representantes de los miedos de la burguesía a los excesos de la aristocracia, muchas de las imágenes de la literatura de terror del siglo XX manifiestan una turbación directamente relacionada con el progreso de la tecnología y las nuevas maneras de representar, crear y conocer.

El protagonista de *La Invención de Morel* se ve acechado por figuras que ocuparon la isla en un pasado, y finalmente encuentra su perdición al ponerse en contacto con un

artilugio procedente de un tiempo remoto. No obstante, la verdadera amenaza reside en la capacidad del artefacto, y del pasado de la isla, para cambiar y contaminar el presente del personaje y el futuro de la humanidad. Es este el momento en que los usos del gótico convergen con las fórmulas de la ciencia ficción: como en *Frankenstein* de Mary Shelley, novela que ha sido leída como obra fundamental de ambos géneros, el relato de Bioy Casares destila recelo respecto al poder de la ciencia y la tecnología, que es representativo de un miedo al futuro. Como en la obra de Shelley, o en *La isla del Dr. Moreau* (1896) de H. G. Wells, la narrativa del autor argentino sitúa el argumento alrededor de “inventores que llevan al extremo su pasión por la ciencia, hasta el punto de no importarles sacrificar vidas humanas” (Barrera, 1982: 32). Así, la creación tecnológica de Morel es tan fantasmal como dos siglos antes había sido el monstruo de Frankenstein, ya que se convierte en un artilugio que duplica la existencia humana y, por tanto, obliga al protagonista a enfrentarse a sus dobles sin cuerpo verdadero, que anuncian su propia muerte. Botting, en su *Limits of Horror: Technology, bodies, Gothic*, donde analiza la nueva literatura gótica y su relación con la tecnología, afirma lo siguiente:

The double, indeed, is a recurrent feature of the ‘spectralizing habit’, a figure haunting its various technological embodiments, from fiction to cinema and beyond. Cinema materialises doubles, it makes them move across a screen, a metaphor for the apparatus itself (2008: 87).

Como las figuras cinematográficas, los habitantes de la isla en *La Invención de Morel* son el resultado de la reproducción de una escena grabada con anterioridad, meros reflejos ominosos de lo que una vez fueron seres humanos.

No obstante, las imágenes que crea el artilugio de Morel se convierten en elementos aún más góticos que las representaciones cinematográficas de la realidad. Al grabar las imágenes, la máquina del científico les roba el alma a los emisores originales para introducirlas en la nueva creación que después el aparato representará. Por consiguiente, la realidad a la que se enfrenta el protagonista del relato de Bioy Casares es una reproducción de una realidad pasada, pero es este reflejo el que posee alma, mientras que los emisores originales la han perdido:

Además, la hipótesis de que las imágenes tienen alma, parece necesitar, como fundamento, que los emisores la pierdan al ser tomados por los aparatos. El mismo Morel lo declara:

La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores. (Bioy Casares, 1999: 119).

Este hecho plantea preguntas acerca del propio fundamento de la realidad en general, y de la noción de ser humano en particular: si las figuras del aparato poseen el espíritu de los emisores originales, ¿qué es más real, las imágenes o las figuras que representan? ¿Y cuál de los dos elementos es el humano, el cuerpo sin alma o las imágenes sin materia real ni voluntad? Estas cuestiones, que ya las había planteado Mary Shelley a través de las reflexiones de Víctor Frankenstein, enfatizan la conexión existente entre el gótico y la ciencia ficción. Como afirman Byron y Punter, “[a]s soon as science begins to disturb notions of the human, it becomes a site of particular interest to the Gothic writer” (2010: 21). La tecnología y la ciencia han proporcionado al gótico del siglo XX un nuevo recurso para explotar cuestiones sobre los fundamentos básicos de la existencia humana, que se convierte en tema fundamental para comprender el relato de Bioy Casares. La pregunta “¿qué es humano?”, que ha estado presente en la literatura gótica desde sus orígenes, desde Shelley, Hoffmann, Melville o Lovecraft, encuentra, como la ciencia ficción, nueva inspiración en el terrorífico desarrollo de la tecnología durante el siglo pasado, y es una de las cuestiones fundamentales que explota Bioy Casares. La invención de Morel se apodera de la vida de seres humanos para crear una nueva noción de realidad, con alma y forma, pero sin voluntad ni conciencia, a la vez que convierte a la narración del escritor argentino en un análisis de la realidad y de la existencia humana al más puro estilo de lo gótico.

3. Conclusiones.

A pesar de la mayoritaria ausencia de crítica literaria concerniente al modo gótico en Hispanoamérica, existen en el territorio muchas obras que merecen ser analizadas desde este oscuro punto de vista, tanto para comprender los textos en mayor profundidad como para incorporar una nueva perspectiva que abre un gran número de

posibilidades para el análisis literario. Este es el caso de las narrativas, mencionadas anteriormente, de autores como Fuentes, García Márquez o Allende, entre otros muchos. *La Invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, pertenece a ese grupo de textos que tradicionalmente se han definido como fantásticos, pero que presentan una serie de rasgos definitorios que los encuadran dentro de la esfera de lo gótico. Así, los espacios terroríficamente claustrofóbicos que el escritor argentino describe, así como los seres misteriosos, los “otros”, que sitúa en ellos, ayudan a construir una atmósfera tenebrosa que involucra al protagonista y al lector. La indeterminación espacial y la descomposición de nociones, una vez evidentes, sobre la naturaleza de la realidad y de lo humano, crean un ambiente de ambigüedad e inquietud que coincide con los retos que el gótico propone a concepciones absolutas como las de “Bien” y “Mal”, de “humano” y “animal”, o de “real” e “ilusorio”. En *La Invención de Morel*, el peligro procede tanto de un pasado fantasmal que ronda la realidad del protagonista, como de un futuro incierto en el que la humanidad puede haber sido, a través de la tecnología, reducida a una serie de imágenes sin alma. En el relato de Bioy Casares, lo fantástico se fusiona con lo ominoso para forjar una obra colmada de ambigüedades, extraordinaria y oscura, fantasmal, gótica.

BIBLIOGRAFÍA

- Armitt, L. (2000): “The Magical Realism of the Contemporary Gothic” en D. Punter (ed.) *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell: 305-316.
- Bennett, A. y Royle, N. (1999): *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, London, Prentice-Hall
- Bioy Casares, A. (1999): *La Invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bioy Casares, A. (1976): “Prólogo” en *Antología de la Literatura Fantástica*, A. Bioy Casares, S. Ocampo y J. L. Borges (eds.), Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Barrera, T. (1982). Edición a *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra.

- Botting, F. (1996): *Gothic: The New Critical Idiom*, London, Routledge.
- Botting, F. (1999): "Future Horror (The Redundancy of Gothic)". *Gothic Studies* 1(2), 139-155.
- Botting, F. (2002): "Aftergothic: Consumption, Machines and Black Holes" en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, J. E. Hogle (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 277-300.
- Botting, F. (2008): *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*, Manchester, Manchester University Press.
- Cirlot, J. (1979): *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- Cortázar, J. (1975): "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25, 145-151.
- Freud, S. (1979): *Lo siniestro, el hombre de la arena*, L. López Ballesteros (trad.), Barcelona, Hoffmann.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (2004): "Gothic Fuentes", *Revista Hispánica Moderna* 57, 1/2, 297-313.
- Hogle, J. E. (2002): "Introduction: the Gothic in Western Culture" en *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, J. E. Hogle (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1-19.
- Hurley, K. (2007): "Abject and Grotesque", en *The Routledge Companion to Gothic*, C. Spooner y E. McEvoy (eds.), Oxon, Routledge, 136-146.
- Kemper Columbus, C. (1986): "The Heir Must Die: *One Hundred Years of Solitude* as a Gothic Novel", *Modern Fiction Studies* 32 (3), 397-416.
- McEvoy, E. (2007): "Gothic Traditions" en *The Routledge Companion to Gothic*, C. Spooner y E. McEvoy (eds.), Oxon, Routledge, 7-9.
- Pérez, G. J. (1997): "La configuración de elementos góticos en "Constancia," *Aura* y "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" de Carlos Fuentes" *Hispania* 80 (1), 9-20.
- Punter, D. (1980): *The literature of Terror*, London, Longman.
- Punter, D. (1996): *The Literature of Terror, Volume 2: The Modern Gothic*, New York, Longman.

- Punter, D. (2007): "The Uncanny", en *The Routledge Companion to Gothic*, C. Spooner y E. McEvoy (eds.), Oxon, Routledge, 129-136.
- Punter, D. y Byron, G. (2010): *The Gothic*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Sage, V. y Lloyd Smith, A. (1996) "Introduction" en *Modern Gothic*, V. Sage y A. Lloyd Smith (eds.), Manchester, Manchester University Press, 1-5.
- Shaw, D. L. (1981): *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra.
- Spooner, C. (2007): "Gothic in the Twentieth Century", en *The Routledge Companion to Gothic*, C. Spooner y E. McEvoy (eds.), Oxon, Routledge, 38-48.
- Spooner, C. y McEvoy, E (2007): "Introduction: Approaching Gothic" en *The Routledge Companion to Gothic*, C. Spooner y E. McEvoy (eds.), Oxon, Routledge, 1-4.