

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

**El concepto del espacio en la obra literaria de Jorge Luis
Borges y Adolfo Bioy Casares**

The Concept of Space in the Literary Work of Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy
Casares

diplomová práce

2009

Veronika Tobiašová

studijní obor: španělština

vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Anna Housková

Prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne a že som uviedla všetky použité pramene a literatúru.

V Prahe, 22.8.2009

Podpis

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. EL ESPACIO	6
2.1 El espacio literario	6
2.2 Lugares profanos, lugares sagrados	7
2.3 La cárcel. La casa.....	9
2.4 Lugares utópicos	14
3. LOS ARQUETIPOS	16
3.1 Los arquetipos literarios	16
3.2 El agua	20
3.3 El fuego	24
3.4 El tigre	26
3.5 La rosa	27
3.6 El monstruo	28
3.7 El espejo	29
3.8 La fotografía	31
3.9 El doble	32
3.10 Lo múltiple	34
3.11 El laberinto	35
3.12 La isla	40
3.13 El museo	42
3.14 El círculo	44
3.15 La espiral	47
3.16 La puerta	50
4. VISIÓN DEL MUNDO	52
4.1 El sueño	52
4.2 La vida como teatro	62
4.3 Lo real vs. lo ficticio	64
5. CONCLUSIÓN	66
6. RÉSUMÉ	67
7. SUMMARY	68
BIBLIOGRAFÍA	70

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la obra literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se notan varias similitudes tanto en el plano temático como en el formal. Lo que les unía a estos dos escritores argentinos no era solamente una estrecha amistad, sino también una intensa colaboración literaria. Borges y Bioy Casares compartían muchas ideas acerca de la imaginación literaria. Por eso no debería sorprender el hecho de que fuese precisamente Borges quien escribió el prólogo de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

La obra literaria de los dos escritores se considera la cumbre de la literatura fantástica latinoamericana que, como se sabe, tuvo una larga y profunda tradición sobre todo en la Argentina del siglo XX. Cuando Bioy publicó *La invención de Morel* en 1940, Borges ya era un escritor internacionalmente reconocido como uno de los más grandes intelectuales de la época. Curiosamente, fue el propio Borges el que exaltó en varias ocasiones esta colaboración y el hecho de haber aprendido como escritor de Bioy al que le llevaba quince años de edad. En su *Autobiografía* confirma:

Uno de los principales acontecimientos de esos años (y de mi vida) fue mi amistad con Adolfo Bioy Casares. Nos conocimos en 1930 o 1931, cuando él tenía diecisiete años y yo poco más de treinta. En esos casos siempre se supone que el hombre mayor es el maestro y el menor el discípulo. Eso puede haber sido cierto al principio, pero algunos años más tarde, cuando empezamos a trabajar juntos, Bioy era el verdadero y secreto maestro. Él y yo emprendimos juntos muchas aventuras literarias. Compilamos antologías de poesía argentina, de cuentos fantásticos y de cuentos policiales; escribimos artículos y prólogos; [...] fundamos una revista, “Destiempo”, que duró tres números; escribimos guiones para cine que fueron siempre rechazados.¹

Borges y Bioy compartían gustos literarios y desde cierto momento empezaron a colaborar como escritores. Según Emir Rodríguez Monegal, el autor de la biografía literaria de Borges, la colaboración literaria entre los dos escritores argentinos empezó en el año 1937, después de que pasasen una semana en El Prado, una estancia del padre de

¹ Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Trad. de Marcial Souto, Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999, pp. 115-6.

Bioy; fue allí donde proyectaron un cuento que se convirtió en el germen de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, el primer fruto de esta colaboración.² En cuanto a dicha colaboración, en una entrevista a Edward Williamson, confirma el prestigioso hispanista británico: “[...] según me contó Bioy mismo, ellos no discutían sus trabajos, no se mostraban sus manuscritos, sus works in progress: hablaban de otros escritores, o se entretenían con juegos literarios. Los textos que escribieron juntos –los cuentos de don Isidro Parodi o los guiones cinematográficos– eran concebidos por ambos como diversiones y no como un trabajo serio.”³ Williamson también comenta acerca de la influencia literaria recíproca entre Borges y Bioy Casares. Según él, Bioy cambió su manera de escribir después de haber empezado a compartir las ideas literarias con Borges y escribir con éste; Williamson afirma que la primera obra de importancia de Bioy, *La invención de Morel*, “sigue perfectamente las ideas literarias que Borges había estado desarrollando desde el comienzo de la década de 1930, pero que, irónicamente, él mismo no había podido realizar” y añade que la novela de Bioy parece haber impulsado a Borges a escribir ciertos relatos, como "El jardín de senderos que se bifurcan", que por fin encarnaban esas ideas, y en este sentido, Bioy sí que influyó en Borges.⁴

En el “Prólogo” de *La invención de Morel*, escrito por Borges, nos hallamos ante un rechazo radical de la novela psicológica y/o la novela realista. En una época donde la literatura hispanoamericana abrazaba la novela realista, Borges y Bioy Casares optaron por una narrativa que proclama su carácter de artificio. Además, dentro de su obra literaria, adoptaron una táctica de vaivén entre lo real y lo fantástico.

La afinidad literaria que nos va a interesar entre Borges y Bioy Casares en este trabajo, será la del concepto del espacio. Para mostrar el surgimiento de las semejanzas acerca del concepto literario del espacio e interpretar los motivos y símbolos que frecuentan en la obra de ambos escritores y que revelan su visión del mundo, analizaremos la ya mencionada novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*, y dos relatos de Borges, concretamente, “La casa de Asterión” y “Las ruinas circulares”. Los

² Rodríguez Monegal, Emir. *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 328.

³ Alfieri, Carlos. “Entrevista con Edward Williamson”. En *Escuela de letras*. 17.7.2007. [online]. [cit. 2009-04-05]. Disponible en: <<http://www.escueladeletras.com/actualidadliteraria/2667.html>>.

⁴ Ibid.

motivos/símbolos en cuestión serán vinculados a la teoría de los arquetipos literarios. Dentro de la concepción del espacio, prestaremos atención a las borrosas fronteras entre lo real y lo ficticio en dichas obras.

2. EL ESPACIO

2.1 El espacio literario

La reconocida crítica y escritora checa Daniela Hodrová considera la obra literaria como una red de varias relaciones entre sus partes/niveles, lo cual no la hace algo pasivo, sino un conjunto dinámico el cual se manifiesta distinto dependiendo del momento en el que se considera o/y la perspectiva desde la cual se mira dada obra.⁵ El concepto del espacio – fenómeno que nos va a interesar en este trabajo, sería entonces uno de los “nidos” de esta red; en el estudio del cual no se pueden ignorar los demás aspectos de la obra literaria, como por ejemplo el tiempo, los personajes, el género, etc.⁶ A continuación, Hodrová señala que el propio espacio en dada obra está formado por otra red de lugares y relaciones entre ellos y, que esta red traspasa los límites de la propia obra para formar sentido en relación con otras obras.⁷ En el caso de nuestro trabajo, será la comparación desde el punto de vista del espacio entre *La invención de Morel* de Bioy Casares y los relatos “Las ruinas circulares” y “La casa de Asterión” de Borges, la que nos llevará a una mirada sobre el concepto del espacio que va más allá de los límites de una sola obra.

Hodrová opina que la palabra “espacio” ha sido tan cargada de su interpretación materialista (independiente del sujeto), que sería más adecuado usar la palabra “lugar”, ya que su concepto incluye al sujeto y su existencia.⁸ Es decir, el lugar es la encarnación de la relación del personaje literario hacia el espacio. En el caso de Asterión, por ejemplo, el famoso Minotauro vive en el laberinto, pero este laberinto hay que estudiarlo en relación con Asterión, ya que no se puede mirar solamente como la prisión de éste. De este modo, hay que tener en cuenta que los personajes literarios están unidos con los

⁵ Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p.5.

⁷ *Ibid.*, p.5.

⁸ *Ibid.*, pp. 9-10.

lugares donde viven o por los que pasan y que, los lugares literarios toman vida a través de cierto personaje.⁹

2.2 Lugares profanos, lugares sagrados

En su libro titulado *Lugares con un misterio [Místa s tajemství]*, Hodrová subraya una clasificación importante en el proceso del conocimiento de los lugares, incluyendo lugares literarios – la de los *lugares profanos* y *lugares sagrados*, una clasificación donde se trata prácticamente de un modelo dualista basado en una oposición binaria.¹⁰ Sin embargo, esta estricta clasificación ha sido desvirtuada y, los procesos de la llamada “profanización de lo sagrado” (derribo de las iglesias o la utilización de éstas para fines profanos) y la “sacralización de lo profano” (culto hacia las tumbas de los líderes, etc.) han sido ganando importancia dentro de la crítica literaria.¹¹ Como resultado, tal como lo señala Hodrová en dicho libro, el carácter de los lugares no se puede considerar como algo absoluto, sino mejor como algo relativo, efímero, variable.¹²

En *La invención de Morel*, sólo hay tres edificaciones en la isla donde se encuentra el narrador. Una de ellas es la capilla a la cual el narrador se refiere como “el sitio más solitario de la isla”.¹³ Un día se esconde en la capilla, en “los cuartos reservados para que los sacerdotes tomen los desayunos y se cambien de ropa”, inmediatamente anota, sin embargo: “no he visto ningún cura ni pastor entre los ocupantes del museo.”¹⁴ La capilla sí que le sirve al protagonista como un refugio, no obstante, la capilla no sirve para la alabanza de Dios. Es decir, el lugar dedicado a Dios sí que está presente en la isla, pero el divino acto de la creación está más bien vinculado al proceso creativo artístico, es decir, a la idea de la aspiración demiúrgica de la creación literaria, la cual pretenderemos comentar más tarde. Por otro lado, uno de los sitios más emblemáticos en “Las ruinas circulares” de Borges son las ruinas de un templo - un lugar sagrado “que devoraron los incendios antiguos, que la selva palúdica *ha profanado* y cuyo dios no recibe honor de los

⁹ Ibid., p. 10.

¹⁰ Ibid., pp.5-6.

¹¹ Ibid., p.6.

¹² Ibid., p.6.

¹³ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 109.

¹⁴ Ibid., p. 109.

hombres.”¹⁵ Nos hallamos ante unas ruinas de lo que antes era un lugar sagrado; se trata entonces de otro ejemplo de la “profanización de lo sagrado”. Es curiosa la observación de Zdeněk Hrbata acerca de las ruinas. Hrbata cree que las ruinas, *memoria del tiempo y espacio y un lugar estetisista* a la vez, inician un ensueño, el cual, en el marco espacio-temporal de las ruinas adquiere carácter creativo.¹⁶ Será precisamente en el lugar de las ruinas de un templo, donde el mago de “Las ruinas circulares” empezará a crear a su “hijo” a través del sueño. Entonces, un espacio originariamente sagrado sí que está relacionado a lo divino, pero se trata de la pretensión del personaje hacia la divina labor creativa, lo cual nos dirige a la novela de Bioy donde Morel pretenderá imitar el divino proceso creativo e inventar su propio universo. No será una coincidencia que Borges eligiera un lugar originariamente reservado para el culto religioso como un lugar del acto creativo de su personaje. Se trata de un espacio de la transcendencia que está fuera de lo cotidiano.¹⁷

A parte del primer modelo de la tipología de la representación literaria de Hodrová - el de los lugares profanos y los lugares sagrados, la crítica checa introduce el segundo modelo que concibe el lugar sagrado como un lugar profano *visto de otra manera* (un concepto estrechamente vinculado a los llamados “lugares interiores”, los que pierden su carácter espacial concreto).¹⁸ En el siglo XX aparecen teorías (teoría de la relatividad de Einstein, teorías de la subjetividad del tiempo y espacio, etc.) que reconcilian de cierto modo los conceptos opuestos; una de ellas es la teoría del dualismo psicológico de la conciencia hilótrona y holótrona de Stanislav Grof. Según esta teoría, la conciencia *hilótrona* corresponde a la experiencia cotidiana orientada hacia la substancia - el espacio se muestra como tridimensional, el tiempo es lineal y el ser humano se percibe a sí mismo como una unidad sólida (como consecuencia, se pueden distinguir los límites de los lugares y/o los sujetos que existen independientemente de éstos); por otro lado, la conciencia *holótrona* que borra distinción espacial, temporal y/o psicológica de la

¹⁵ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2006, p. 98 [énfasis mía].

¹⁶ Hrbata, Zdeněk. “Hrady a jejich zříceniny,” en *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H+H, 1997, p. 28.

¹⁷ Kubínová, Marie. “Prostrory víry a transcendence,” en *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H+H, 1997, p.129.

¹⁸ Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*, op. cit., p. 6.

conciencia *hilótopa* y la que puede acceder a otras realidades.¹⁹ La conciencia hilótopa, además, es la conciencia donde se pueden compenetrar los dos estados de la conciencia y así, coexistir varias realidades. Ahora bien, el *lugar con un misterio* de Hodrová se convierte prácticamente en el escenario donde, bajo la conciencia holótopa, oscila lo profano y lo sagrado (los lugares ordinarios se ven como ordinarios exclusivamente bajo la conciencia hilótopa²⁰) y donde, los límites de varias realidades dejan de ser claros. Los lugares se convierten en algo ambiguo donde las inciertas fronteras no aparecen solamente entre varios lugares, sino también entre el lugar y el personaje, el cual es la esencia del lugar.²¹ *La invención de Morel* es un escenario por excelencia donde se borran los claros límites de varias realidades. Añadimos que el *lugar con un misterio* más emblemático es sin duda alguna el laberinto, al que vamos a dedicar una parte de este estudio – ya sea el laberinto como sitio concreto/físico, ya sea el laberinto como un símbolo.

2.3 La cárcel, la casa

Según Hodrová, la cárcel pertenece al grupo de los topoi del espacio encerrado.²² Las dos formas fundamentales del espacio encerrado son en primer lugar, el espacio donde el personaje desea entrar y que explora y segundo, el lugar donde el personaje se halla involuntariamente, sobre todo por causa de castigo.²³ El museo de *La invención de Morel* se convierte para el narrador en un lugar que pretende explorar a pesar de los obstáculos que hay:

Esa noche, en la primera semana, quedé en el pasillo, frente a la puerta cerrada y al ojo de la llave, que mostraba un sector vacío. En la otra semana quise ver desde afuera y caminé por la cornisa, con gran peligro, lastimándome las manos y las rodillas contra la aspereza

¹⁹ Ibid, p. 9.

²⁰ Ibid., p. 10.

²¹ Ibid., p. 11.

²² Hodrová, Daniela. “Vězení jako místo přístupu k bytí,” en *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H+H, 1997, p. 103.

²³ Ibid., p. 103.

de las piedras, que abrazaba asustado (hay como cinco metros de altura). Las cortinas me impidieron ver.²⁴

El narrador va descubriendo y conociendo, poco a poco, el espacio del museo. El museo, como lugar desconocido y lleno de misterios y tal vez, peligros, prefigura en cierto sentido la representación del universo.

El laberinto se ha considerado como espacio del que no se puede salir – una cárcel de cierto modo. ¿Deberíamos considerar el laberinto de Asterión del cuento de Borges también como una cárcel? Francisco Javier Rodríguez Barranco subraya el hecho de que Asterión no pueda salir de su prisión, limitada “por las paredes de piedra del laberinto” (no como el protagonista de *La invención de Morel*, cuya “cárcel” está limitada por el cerco del mar).²⁵ Es cierto que Asterión pasa todo el tiempo dentro del laberinto; hasta él mismo lo admite (“Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero”²⁶). Sin embargo, añade: “¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?”²⁷ Cuando sale a la calle en una ocasión, vuelve disgustado: “[...] si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta.”²⁸ Si el mundo humano le causa sentir pesadumbre, es en el laberinto donde se siente realmente feliz – no le faltan “distracciones”, cuando entran en la casa cada nueve años nueve hombres, corre “alegramente a buscarlos”.²⁹ Tampoco se puede ignorar el hecho de que tanto el autor del cuento, como el propio Asterión, se refieren al laberinto como “casa”. El laberinto de Asterión del cuento de Borges se podría mirar entonces como espacio privado donde su habitante se crea su propio “paraíso” o, mejor dicho, el que él cree un “paraíso”. La soledad y la tranquilidad que le da a Asterión su casa es a la vez, como observa Zdeněk Hrbata, la soledad y la tranquilidad de la cárcel; el tema de la casa está vinculado

²⁴ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 165.

²⁵ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005, p. 386.

²⁶ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1982, p. 67.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*, p. 67.

²⁹ *Ibid.*, pp. 68-69.

entonces con el tema de la cárcel y del laberinto.³⁰ Hrbata señala que al habitante híbrido (hombre con cara de toro) corresponde a la estructura semánticamente híbrida: casa-cárcel, en la que Asterión-Minotauro siente tanto seguridad como carencia de libertad.³¹ De todas formas, Asterión del relato borgeano es y a la vez no es un prisionero. Encarna, tal como lo afirma Martha Canfield, “la paradoja de todo lo existente.”³² No es un prisionero *stricto sensu*, ya que puede salir del laberinto. Lo que lo oprime, al parecer, es su condición (humana).

También hay que tener en cuenta el hecho de que la historia de Asterión borgeano esté contada desde el punto de vista del monstruo y que nosotros los lectores tenemos la posibilidad de “ver la diferencia entre lo que el hablante nos muestra de sí mismo y lo que es, [...] apreciar su candidez, su autoengaño con respeto a su estatus.”³³ He aquí la gracia que le da al lector Asterión como narrador de la historia cuando habla de su casa cuyas puertas “están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales”³⁴ y de que sale a la calle, pero vuelve por el “temor reverencial que su real persona genera entre la gente común”.³⁵ Es decir, es el Minotauro el que causa pánico cuando sale al mundo humano por tener un aspecto monstruoso y así ser “el otro”, sin embargo, él mismo presenta a los seres humanos como criaturas insulsas.

Hodrová, en su estudio titulado “Prisión como lugar de acceso al ser”, menciona dos tipos de prisioneros: el primero es el prisionero tipo el “otro”/ el “forastero”.³⁶ Asterión, sin duda alguna, es el “otro”, ya que su condición es la de mitad hombre, mitad animal. Asterión, que no es nadie más que el Minotauro griego (se trata de una modificada versión borgeana del Minotauro), está condenado a vivir encerrado en su laberinto por su ser doble y por ser considerado como una posible amenaza hacia el pueblo. Según la leyenda griega, el Minotauro fue hijo de Pasifae, esposa del rey Minos

³⁰ Hrbata, Zdeněk. “Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle,” en *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, p. 349.

³¹ *Ibid.*, p. 349.

³² Canfield, Martha. “Borges: Del Minotauro al signo laberíntico,” en De Toro, A.; Regazzoni, S. (ed.). *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia - Filosofía*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1999, p. 72.

³⁴ De Costa, René. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 99.

³⁴ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 67.

³⁵ De Costa, René. *El humor en Borges*, op. cit., p. 100.

³⁶ Hodrová, Daniela. “Vězení jako místo přístupu k bytí,” en *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, op. cit., p. 119.

de Creta y de un toro blanco enviado por Poseidón que hizo que Pasifae se enamorase del toro como venganza hacia Minos. Minotauro, mitad hombre, mitad toro, un ser monstruoso y violento, se alimentaba de carne humana. Para proteger a su pueblo, Minos ordenó a Dédalo que construyera un laberinto del que Minotauro no pudiera salir nunca. Por mucho tiempo, hombres y mujeres eran llevados al laberinto, probablemente ubicado en la ciudad de Cnosos en Creta, como sacrificio del monstruo.³⁷

El segundo tipo de prisionero según la tipología de Hodrová es el hombre común cuya existencia es de valor simbólico.³⁸ El personaje/narrador de *La invención de Morel* (cuyo nombre o historia ignoramos) está condenado a la reclusión en la isla. La razón de su condición de condenado no se conoce; lo que sí que se sabe es que el personaje, tal como lo declara, está “injustamente perseguido.”³⁹ El no conocer la razón de la condición de perseguido del personaje principal de hecho ni importa, ya que, en las palabras de Rodríguez Barranco “está condenado a morir desde el mismo momento del nacimiento; es la muerte quien le acosa y es el tiempo quien le aprisiona.”⁴⁰ En este sentido merece la pena detenernos en la siguiente afirmación del mercader italiano, Ombrellieri, que le recomendó al personaje principal de la novela recluírse en la isla: “Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en este lugar no se vive. Es una isla.”⁴¹ El comerciante italiano le aconseja al ser humano apresionado por el tiempo recluírse en un sitio donde se pretende superar la muerte. Se puede afirmar entonces que el protagonista de la novela de Bioy representa “al género humano y su angustia existencial.”⁴² He aquí la existencia simbólica del “recluso” de Hodrová.

El protagonista de *La invención de Morel* de Bioy Casares es un prisionero en una isla – se trata entonces de reclusión en un espacio natural. Curiosamente, en el salón del museo hay un acuario lleno de peces y, como observa Rodríguez Barranco, el acuario es una creación humana y, como tal, una invención para contener una vida que de otra

³⁷ Löwe, G., H.A. Stoll. *Antika ABC*. Trad. de Dalibor Plichta, Praha: Orbis, 1974, pp. 158-159.

³⁸ Hodrová, Daniela. “Vězení jako místo přístupu k bytí,” en *Poetika mýt. Kapitoly z literární tematologie*, op. cit., pp. 119-120.

³⁹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 97.

⁴⁰ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., pp. 146-147.

⁴¹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 94.

⁴² Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 147.

manera fluiría libérrima, sólo que si el protagonista es un prisionero dentro de un espacio natural como la isla, los peces están determinados a sufrir la misma condena de limitación y muerte.⁴³ En la novela, se pueden observar tanto espacios encerrados, hasta claustrofóbicos, como espacios “abiertos” o los que parecen ser tales. Una parte de la historia tiene lugar en el museo. Cuando el protagonista se encuentra en este lugar, tiene la impresión de estar en un espacio laberíntico – con sus escaleras, un cuarto de espejos (espejos puestos frente a frente son una evidente referencia al laberinto), el acuario y puertas y ventanas que no siempre se pueden abrir. Observemos algún momento en la narración donde le cuesta al personaje orientarse en la estructura laberíntica del museo:

A la madrugada bajé de nuevo al sótano [...] Molesto, seguí recorriendo el segundo sótano, intermitentemente escoltado por la bandada solícita de los ecos, multiplicadamente solo. Hay nueve cámaras iguales; otras cinco en un sótano más bajo. Parecen refugios contra bombardeos.⁴⁴

Como el lector llega a entender a finales de la novela, algunos lugares de la isla son productos de las grabaciones de las máquinas de Morel. Estas imágenes refuerzan la ya bastante laberíntica estructura del museo.

Gaston Bachelard habla de la casa como un propio cosmos.⁴⁵ Asterión del cuento de Borges declara: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”⁴⁶ El crítico francés afirma que cada espacio realmente habitado abriga en sí fundamentos del concepto de casa.⁴⁷ Además, analiza el hecho de que un individuo que habita cierto espacio se cree a través de su pensamiento y sus sueños ilusiones de protección⁴⁸; situación que se ve claramente en el caso de Asterión. Asterión nos da la impresión de estar contento en el laberinto con los juegos que se inventa. Y cuando sale de su “casa”, la sensación de su vida tranquila está amenazada por un momento a cause de las reacciones de la gente.

⁴³ Ibid., p. 23.

⁴⁴ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit. p. 104.

⁴⁵ Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*. Trad. de Michal Bartko. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990, p. 40.

⁴⁶ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 69.

⁴⁷ Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*, op. cit., p. 40.

⁴⁸ Ibid., p. 41.

En *La invención de Morel*, la isla (igual que otras regiones “insularizadas”, como podrían ser la cumbre de la montaña, el desierto o una casa) se puede considerar un espacio moralmente inmaculado.⁴⁹ Rodríguez Barranco comenta acerca de la imagen de la región aislada en el pensamiento utópico que este pensamiento persigue la “disociación entre el espacio real en el que el hombre se siente alienado, y el espacio deseado.”⁵⁰ Con respecto a la novela de Bioy, el crítico afirma:

En el caso de *La invención de Morel*, la isla donde transcurre la acción cumple una función simbólica, pues no es un espacio físico donde el protagonista se siente alienado lo que subyace en su búsqueda de la utopía, sino que es la caducidad temporal lo que le oprime. Con otras palabras, al valerse Bioy de la región geográfica por excelencia para la utopía, lo que pretende es reforzar el carácter ilusorio de su anhelo de eternidad [...] ⁵¹

De hecho, el protagonista de la novela se integra en el espacio creado por Morel para vivir la ilusión de una vida protegida (en este caso la ilusión de una vida protegida de la muerte).

El mundo creado por Morel en el que el protagonista se instala, es un mundo cerrado y limitado (¿gracias a ello protegido?) – se restringe a una memoria grabada. Merecería la pena mencionar en este momento el hecho de que los habitantes de la isla y, participantes del proyecto de Morel, viven en un edificio al que se refiere como museo – lugar donde los hombres conservan – o pretenden conservar – las cosas que el olvido hará desaparecer.⁵² Hablaremos del museo *in extenso* más tarde.

2.4 Lugares utópicos

Hodrová opone los lugares utópicos contra los lugares con un misterio. Un lugar utópico es para la crítica checa un lugar organizado de una manera racional (aunque este orden se le puede estar escapando al personaje al principio) y creado a base de un concepto

⁴⁹ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 41.

⁵⁰ Ibid., p. 42.

⁵¹ Ibid., p. 42.

⁵² Ibid., p. 163.

racional.⁵³ Si se presenta como un lugar misterioso, se trata de un misterio temporal.⁵⁴ Como ejemplo nos sirve la isla de *La invención de Morel* que al principio parece ser un lugar misterioso tanto para el protagonista como para el lector. En *La invención de Morel*, el protagonista va descubriendo gradualmente los “misterios” de la isla, llega a entender el “sistema” e incluso él mismo decide ingresarse al “proyecto” de Morel, siguiendo las reglas de éste.

De todas formas, la isla de *La invención de Morel* se podría considerar un lugar idílico – un lugar encerrado y de carácter insular.⁵⁵ En la novela de Bioy se podría hablar de un lugar idílico construido de una manera artificial en el que se ha juntado cierta sociedad para realizar su idea de otro modo de vivir.⁵⁶ De hecho, Morel con ayuda de sus aparatos consigue grabar la vida de una semana de él y sus compañeros y así, logra para ellos la eternidad. Morel explica: “Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado.”⁵⁷ Para llegar a la isla, tanto el protagonista de *La invención de Morel* como los demás habitantes de la isla, emprende un viaje. El motivo del viaje es significativo por “la posibilidad de salir y entrar del personaje, el acceso a otra dimensión donde rigen otras reglas, donde es factible jugar un rol diferente al habitual.”⁵⁸ En la isla de la novela de Bioy sí que rigen otras reglas. Para el protagonista, este lugar se convierte en un escenario donde actúa para infiltrarse en la realidad de la isla.

Es el destino de Asterión vivir en el laberinto, no es que lo haya construido él para “vivir de otra manera” que la muchedumbre, pero, considerando el hecho de que esté aislado del mundo exterior (el cual falla a satisfacerle) y se sienta feliz en este mundo que él cree mejor, el laberinto que habita Asterión también es, de cierto modo, un lugar idílico. Cuando el mago de “Las ruinas circulares” desembarca, besa el fango sagrado. Y es que está entrando en este momento en un espacio sagrado que se convertirá en el lugar de la actividad creativa/demiúrgica. Así, se trata de un lugar idílico para el mago.

⁵³ Hodrová, Daniela . *Místa s tajemstvím*, op. cit., p. 23.

⁵⁴ Ibid., p. 23.

⁵⁵ Ibid., p. 29.

⁵⁶ Ibid., p. 27.

⁵⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 162.

⁵⁸ Scheines, Graciela. “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, núm. 487, p. 14.

3. LOS ARQUETIPOS

3.1 Los arquetipos literarios

El repertorio de los símbolos, metáforas y temas de la obra borgeana es, sin duda alguna, excesivamente rico. Sin embargo, el acervo imaginario del autor argentino parece volver una y otra vez a ciertos temas/metáforas. La idea de arquetipo es presente a lo largo de la obra borgeana. De hecho, Jorge Luis Borges desconfiaba de la posibilidad de crear nuevas metáforas en la literatura. “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas,”⁵⁹ escribe en “La esfera de Pascal” de *Otras inquisiciones*. En su breve estudio titulado “La metáfora”, Borges nos ofrece ejemplos de varios textos literarios que siempre vuelven a las mismas figuras. El estudio concluye con las siguientes palabras:

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera) fueron advertidas y escritas alguna vez.⁶⁰

Borges no proclama el agotamiento del número de metáforas; solamente afirma que los poetas igual se limitan a la repetición o creación de nuevas versiones de las antiguas metáforas. Y es que los antiguos mitos se conciben en el pensamiento borgeano como vehículo para crear nuevos significados.

En la obra de Borges, es aparente la constante presencia de ciertos mitos y temas clásicos (el río de Heráclito, las paradojas eleáticas, el laberinto griego, etc.) que se vinculan, a través de tales símbolos como el laberinto, el espejo, el tigre, la rosa, a los grandes temas del escritor argentino (lo infinito, la creación poética, el universo ininteligible, la irrealidad del mundo, el mundo como sueño, la vida como teatro, etc.). Acerca de los arquetipos, llamados también símbolos universales, dice Rodríguez Monegal: “Algunos de estos símbolos [...] le llegan [a Borges] de la tradición más

⁵⁹ Borges, Jorge Luis. “La esfera de Pascal,” en *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 14.

⁶⁰ Borges, Jorge Luis. “La metáfora,” en *Obras completas I*. Barcelona: RBA, 2005, p. 384.

ancestral: sirven para expresar esos temas que parecen no creados por un individuo sino por un autor colectivo y eterno.”⁶¹ Lo curioso es que, a lo largo de su obra literaria, Borges hacía uso de los arquetipos y símbolos culturales/universales, sin embargo, su obra es rebotante de simbología personal. En este trabajo nos van a interesar los mitos que aparecen en “La casa de Asterión” y “Las ruinas circulares” como formas simbólicas. Las analizaremos en relación con la literatura y miraremos su significado dentro del pensamiento borgeano. Además, veremos la presencia de estos mitos/temas/motivos en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, vinculándolos al concepto del espacio.

Dentro de la crítica literaria, nos va a interesar la crítica de los arquetipos (o la crítica mitológica) que se considera una de las primeras formas de la crítica de los temas. La crítica de los temas se desarrollaba bajo la influencia de la psicoanálisis freudiana y la teoría de los arquetipos de C. G. Jung (de ciertas estructuras de la consciencia comunes y supraindividuales las cuales surgen en los mitos y, los llamados “temas eternos” de la literatura y otras formas del arte).⁶² Para entender mejor los conceptos de la crítica de los arquetipos vamos a utilizar las obras de Maud Bodkin y Northrop Frye (que desarrollaron la teoría de los arquetipos dentro de la literatura anglosajona), y Gaston Bachelard (de la rama de la “tematología” de la crítica francesa).

Maud Bodkin, la estimada crítica británica, dedica su libro titulado *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, a la busca de los llamados símbolos primordiales. Para definir estos símbolos, también llamados arquetipos, abraza la terminología de C. G. Jung, quien los había definido como residuos psíquicos de innumerables vivencias del mismo tipo, es decir, experiencias que no le sucedieron al individuo, sino a sus antepasados, y cuyos resultados están heredados en la estructura del cerebro, y que operan como determinantes aprioricos de la experiencia individual.⁶³ Se trata entonces de ciertos temas o personajes que, a través de la historia de la literatura y las artes, se han instalado en la memoria colectiva. Bodkin escoge ciertos arquetipos, como por ejemplo el arquetipo del renacimiento, el arquetipo del paraíso y del infierno, las imágenes del Dios, del héroe, etc., y trata de mostrar su presencia en la poesía y la

⁶¹ Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila, 1980, p. 96. Citado por Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 66.

⁶² Zeman, Milan. “Úvodem,” en *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988, p. 16.

⁶³ Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. New York: Vintage Books, 1958, p. 1.

tragedia. Para nuestro trabajo es significativa la referencia de Bodkin a la teoría de Jung acerca del inconsciente que va más allá de lo personal, es decir, la teoría de un inconsciente universal (o colectivo), cercana al pensamiento borgeano.

Es curiosa la mención del tema de la inmortalidad en el libro de Bodkin. Bodkin vincula el tema a la inmortalidad de la literatura.⁶⁴ Un relato, una historia, se puede quedar en la consciencia humana, convirtiéndose así en algo inmortal (después de haber pasado por, digamos, momentos de sufrimiento). Bioy Casares, en *La invención de Morel*, también hace una referencia semejante. En primer lugar, el personaje admite el difícil camino de peripecias, o, si se quiere, su “purgatorio”, por el que tuvo que pasar: “Viví enfermo, dolorido, con fiebre, muchísimo tiempo; ocupadísimo en no morirme de hambre; sin poder escribir.”⁶⁵ He aquí un posible vínculo del sufrimiento del personaje principal de la novela con la angustia que un escritor/artista/inventor tiene que superar durante el acto creativo para poder acceder a otra realidad – la de la inmortalidad. Ésta se consigue a través de la fama de lo literario.

En su libro sobre los arquetipos, Bodkin menciona el motivo del movimiento y el motivo del estancamiento. Bodkin asocia el estancamiento con la corrupción.⁶⁶ Esta asociación es relevante para nuestro estudio de *La invención de Morel*. Hay varios ejemplos del no-movimiento en la novela. El protagonista pasa una parte significativa de sus días en la isla mirando a Faustine, mujer de la que está enamorado. Observemos alguna escena donde aparece la imagen Faustine: “En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene [...] las manos juntas, sobre una rodilla; [...] por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables.”⁶⁷ Faustine parece como si fuera alguien de un cuadro o una fotografía, no parece ver u oír al narrador cuando éste aparece ante ella o le habla: “Nada anunció que me hubiera visto. Ni un parpadeo, ni un leve sobresalto.”⁶⁸ Faustine forma parte del artificio creado por Morel, donde el movimiento natural está restringido. Recordamos que las aguas de la isla están sucias y estáticas.

⁶⁴ Ibid., p. 58.

⁶⁵ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 107.

⁶⁶ Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, op. cit., p. 48.

⁶⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 105.

⁶⁸ Ibid., p. 112.

El libro titulado *Anatomy of Criticism*, escrito por el crítico canadiense Northrop Frye, desarrolla la idea de los arquetipos literarios, con los cuales es posible fundar vínculos entre los textos literarios. Frye define el arquetipo como un símbolo o una imagen típica o una imagen o símbolo que siempre reaparece.⁶⁹ Estos símbolos conectan un poema con el otro y así ayudan a unificar e integrar nuestra experiencia literaria.⁷⁰ El poeta puede aludir a estos símbolos de manera consciente y usarlos así como medio de comunicación con el lector. Borges hacía uso deliberado de los arquetipos para comunicar al lector su visión del mundo.

Frye opina que cualquier poema nuevo entra en un ya establecido orden de palabras. El teórico canadiense niega de una manera vehemente el punto de vista de aquellos críticos literarios que abrazan el concepto de la creación literaria *ex nihilo*: “Poetry can only be made out of other poems; novels out of other novels.”⁷¹ A lo largo de su obra literaria, Borges abrazaba la idea de que el poeta haga uso de la convención literaria en su propio proceso creativo. En este sentido llama la atención la cita de Dante Gabriel Rossetti que usa Borges en el “Prólogo” de *La invención de Morel*: “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.”⁷² Esta cita se podría relacionar con el concepto de la renovación literaria; cierta materia literaria había existido mucho antes de que los poetas/los “hacedores” crearan su obra. Su contribución literaria consiste en la renovación de esta materia. Es inevitable volver a la idea de Fleming acerca del lenguaje literario, el cual nace de las “ruinas”. Es decir, el lenguaje creado por los poetas surge del lenguaje de otros poetas. Nos hallamos ante el arquetipo de la renovación y/o el del tiempo cíclico. Borges retoma la idea de la renovación literaria en su poema “Arte poética”: “La poesía / vuelve como la aurora y el ocaso [...] También es [el arte] como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable.”⁷³

Borges mismo menciona los arquetipos de Jung en “Nota sobre Walt Whitman” de *Discusión*. Después de hablar de la idea de construir un “libro absoluto”, afirma:

⁶⁹ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1957, p. 99.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹ *Ibid.*, p. 97.

⁷² Borges, Jorge Luis. “Prólogo,” en Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 91.

⁷³ Borges, Jorge Luis. “Arte poética,” en *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 115.

“Yeats, hacia el año mil novecientos, buscó lo absoluto en el manejo de símbolos que despertaran la memoria genérica o gran Memoria, que late bajo las mentes individuales; cabría comparar esos símbolos con los ulteriores arquetipos de Jung.”⁷⁴ Miremos ahora algunos de los símbolos relevantes para el concepto del espacio de *La invención de Morel* de Bioy y los relatos de Borges en cuestión.

3.2 El agua

A lo largo de *La invención de Morel*, nos encontramos con una variedad de formas acuáticas. Para empezar, la historia tiene lugar en una isla, lugar rodeado del agua del mar. En la isla también hay ríos, arroyos, pantanos, etc. De mucha importancia son las invenciones artificiales asociadas con el elemento acuático como la piscina y el acuario. Y, no menos importante, aparecen fenómenos naturales asociados con el mar como las mareas e inundaciones.

Ahora bien, el agua se suele asociar con la creación; es asimismo un fenómeno hierofánico.⁷⁵ El agua es un medio de la purificación, ya sea física o, como es en numerosos cultos y ritos religiosos, espiritual.⁷⁶ Hay momentos en *La invención de Morel* cuando el protagonista busca la limpieza en el agua, como por ejemplo cuando va a ver a Faustine: “Después de bañarme, limpio y más desordenado [...], fui a verla.”⁷⁷ También el mago de “Las ruinas circulares”, después de los primeros fracasos del proceso creativo y antes de emplear un nuevo método de trabajo, se baña para purificarse: “Luego, en la tarde, se purificó en las aguas del río.”⁷⁸ Sin embargo, el agua como tal puede ser de carácter destructivo, como es el caso de las aguas de la novela de Bioy. Y es que el protagonista de la novela se siente amenazado por las inundaciones y mareas que no son infrecuentes (“La marea sube a eso de las siete de la mañana; a veces llega con adelanto. Pero una vez por semana hay subidas que pueden ser concluyentes.”⁷⁹; “En quince días

⁷⁴ Borges, Jorge Luis. “Nota sobre Walt Whitman,” en *Discusión*, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 151.

⁷⁵ Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Trad. de Eva Urbánková. Praha: Volvox Globator, 1999, p. 298.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁷⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 112.

⁷⁸ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 100.

⁷⁹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 97.

hubo tres grandes inundaciones. Ayer la suerte me salvó de morir ahogado. Casi me sorprende el agua.”⁸⁰). Lo curioso es que las mareas le impidan el sueño del protagonista (“Cuando hay grandes mareas no duermo y los demás días las inundaciones menores irrumpen mi sueño, siempre a distinta hora.”⁸¹). Además, las lluvias que hay en la isla son “infrecuentes, poderosísimas, con vendavales.”⁸²

Dos formas del agua encerrada y artificial que aparecen en la novela son la piscina y el acuario. Los habitantes no usan el mar para bañarse, sino la piscina o la pileta, como la llaman en la novela. Rodríguez Barranco hace una comparación curiosa entre el mar, creado por Dios y la piscina, construida por el hombre:

[...] el mar, como obra de Dios, es ilimitado y la piscina, como obra del hombre, es una invención: la eternidad de Dios es ilimitada, eterna [...], mientras que la eternidad del hombre, la eternidad que pretende alcanzar Morel mediante su invención, se ciñe a la repetición mecánica de una semana.⁸³

Los personajes eligen un espacio artificial y limitado, igual que escogerán una inmortalidad artificial y limitada.

El narrador describe el acuario, que se encuentra en el salón del museo, con las siguientes palabras:

El piso redondo es un acuario. En invisibles cajas de vidrio, en el agua, hay lámparas eléctricas [...]. A mi llegada había centenares de peces muertos; sacarlos, fue una operación horripilante; he dejado correr agua, días y días, pero siempre tomo allí olor a pescado podrido.⁸⁴

Ya habíamos analizado el hecho de que los peces sufran una condena de limitación y muerte dentro del acuario. El hecho de que en las aguas, sobre todo aguas encerradas, se halle la muerte, está mencionado por Gaston Bachelard en su libro titulado *El agua y los*

⁸⁰ Ibid., p. 106.

⁸¹ Ibid., pp. 162-163.

⁸² Ibid., p. 109.

⁸³ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 23.

⁸⁴ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., pp. 100-101.

sueños.⁸⁵ El acuario, una invención del hombre, es un lugar muerto. Además, al protagonista le provoca una fuerte sensación de asco (“Recuerdo el lugar con asco.”⁸⁶). Es interesante que las aguas corrientes de la isla de la novela, o sea, los ríos y los arroyos, contengan agua putrefacta⁸⁷ (“Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura [...]”⁸⁸). Así, las aguas de la isla no remiten a la vida, sino a la destrucción, amenaza y/o muerte.

Rodríguez Barranco, en su estudio sobre los elementos acuáticos de *La invención de Morel*, afirma que “paladines por excelencia de las aguas estancadas son los pantanos boscosos”⁸⁹ (“[...] estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por la semana.”⁹⁰). No sólo aparecen fangales en la novela de Bioy; el mago de “Las ruinas circulares”, inmediatamente después de desembarcarse, se sume en el fango sagrado. Son sugestivas algunas de las ideas de Bachelard acerca del fango. El crítico francés considera el fango como una forma amortiguada.⁹¹ Se trata de una mezcla de agua y tierra⁹², que, a pesar de su informidad inicial, es capaz de adquirir forma. He aquí el acto modelador, del que puede surgir forma. En “Las ruinas circulares”, es el mago el que, metafóricamente dicho, da forma a algo en un gradual proceso creativo – en este caso a su idea del hombre.

No solamente son las aguas de la isla de *La invención de Morel* podridas, también hay situaciones cuando el protagonista muestra carencia de agua y/o sed (“No tenía agua para beber”⁹³). Opina Rodríguez Barranco que en la novela de Bioy Casares “el agua y la sed se oponen como la vida y la muerte, puesto que no se trata de una sed como carencia física, sino de la sed como carencia de otra índole y naturaleza eminentemente

⁸⁵ Bachelard, Gaston. *Voda a sny*. Trad. de Jitka Hamzová, Praha: Mladá fronta, 1997, p. 111.

⁸⁶ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 101.

⁸⁷ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 24.

⁸⁸ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 93.

⁸⁹ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 25.

⁹⁰ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 93.

⁹¹ Bachelard, Gaston. *Voda a sny*, op. cit., p. 130.

⁹² *Ibid.*, p. 125.

⁹³ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 108.

espiritual.”⁹⁴ La sed “espiritual” del protagonista aumenta su ya desgraciada condición de perseguido (una condición también espiritual y no física).

La enorme recurrencia de los elementos acuáticos se debe, entre otras cosas, según Rodríguez Barranco, al hecho de que el agua encierre, por un lado, toda una simbología de naturaleza onírica y, por otro, es la residencia nocturna de Saturno, dios del tiempo y señor del humor melancólico.⁹⁵ El protagonista de *La invención de Morel*, igual que Saturno, mora de noche en el agua⁹⁶ (“Mi situación es deplorable. Me toca vivir en estos bajos, en un momento en que las mareas suben más que nunca.”⁹⁷). No debería parecer casual la mención del cántaro, icono de Saturno, en “Las ruinas circulares” (“Rastros de pies descalzos, unos higos y un cántaro le advirtieron que los hombres de la región habían espionado con respeto su sueño [...]”⁹⁸), ya que el dios mitológico está vinculado a la creación artística⁹⁹, uno de los temas principales del cuento de Borges.

De regreso a la analogía entre las aguas corrientes y la vida, corresponde analizar brevemente los atributos que se adscriben al símbolo del río en relación con el tiempo o, la vida. Como se sabe, el río representa lo fluyente – en este sentido representa el inevitable paso del tiempo. El río también alude a lo cambiante, lo mutable. Borges alude a la condición del hombre en relación al tiempo en varios de sus poemas y ensayos, vinculándola, una y otra vez, con el arquetipo del río de Heráclito. La doctrina heraclítea del cambio opera con la idea de que un río, a pesar de ser siempre el mismo, nunca lo es; igual que la persona que entra en el río. En el poema “Heráclito” leemos: “El río me arrebató y soy ese río. / De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.”¹⁰⁰ El hombre, según Borges, está, digamos, hecho de tiempo. El tiempo es lo que le oprime al ser humano, ya que le lleva a la muerte. En este sentido podríamos destacar la situación del protagonista de *La invención de Morel* que se siente perseguido, aunque los lectores nunca nos enteramos del porqué de su situación. Tampoco descubrimos por quién es

⁹⁴ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 121.

⁹⁵ Ibid., p. 69.

⁹⁶ Ibid., p. 77.

⁹⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., pp. 96-97.

⁹⁸ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 98.

⁹⁹ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 97.

¹⁰⁰ Borges, Jorge Luis. “Heráclito,” en *Elogio de la sombra, Obras completas I*, op. cit., p. 979.

perseguido. Quizá sea precisamente el tiempo lo que le “persigue”. Curiosamente, el río representa lo mutable, pero al mismo tiempo, es la única garantía de permanencia.¹⁰¹ De la misma manera, el paso de tiempo es inevitable, pero es lo único cierto en la vida del hombre. Aunque, como sabemos, Morel intentará, a su modo, luchar contra el paso de tiempo. Añadimos que esta paradoja de la permanencia de lo cambiante, que tanto le fascinaba a Borges, se puede vincular otra vez a su concepción de la literatura: los escritores usan siempre las mismas metáforas, aunque las transformen en el proceso creativo. En otras palabras, las pocas metáforas que existen en la literatura son variables/mutables.

3.3 El fuego

El relato “Las ruinas circulares” está marcado por numerosas referencias al fuego y su poder. El fuego se considera tradicionalmente por un lado como símbolo de la vida, dador de la luz y calor y, por otro lado, como causante de la destrucción.¹⁰² Además, demuestra la presencia de Dios y, no menos importante en relación al cuento de Borges, posee poder purificador.¹⁰³

La primera referencia al fuego y sus poderes destructivos aparece al principio del cuento cuando el narrador habla de las ruinas del templo que encuentra el mago: “Ese redondel es un templo que devoraron los incendios antiguos.”¹⁰⁴ Durante el proceso creativo del mago sueña con un dios:

Ese múltiple dios le reveló que su nombre terrenal era Fuego, que en ese templo circular [...] le habían rendido sacrificios y culto y que mágicamente animaría al fantasma soñado, de suerte que todas las criaturas, excepto el Fuego mismo y el soñador, lo pensarán un hombre de carne y hueso.¹⁰⁵

¹⁰¹ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar, 1998, p. 71.

¹⁰² Lurker, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Trad. de Růžena Dostálová et al. Praha: Vyšehrad, 1999, p. 169.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰⁴ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 98.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

Después de que el forastero consiga crear su “hijo”, lo deja alejarse e irse a vivir en otro lugar. Ése empieza a mostrar poderes que le permiten hollar el fuego sin quemarse. El relato termina con un incendio que demuestra que no solamente es el hijo el que no se quema con el fuego, sino tampoco el “hacedor”: “Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión.”¹⁰⁶ El fuego no puede destruir a los fantasmas; significa “la revelación final del ente fantasmal que es el forastero [...]: un fantasma que forma parte del sueño de alguien, y que sueña a su vez otro fantasma, de quien suponemos que mantendrá la misma dinámica onírico-gestante.”¹⁰⁷ Bioy, en su novela, también alude al fuego en un momento: “Todo se acabó: hasta unas lenguas de cordero en mal estado, hasta los fósforos (con un consumo de tres por día). ¡Cuánto más evolucionados que nosotros estuvieron los inventores del fuego!”¹⁰⁸ Rodríguez Barranco entiende esta cita como referencia no a los seres prehistóricos que descubrieron literalmente el fuego, sino a los filósofos griegos que comprendieron la trascendencia de ese elemento (como ejemplo nos sirve la idea del fuego como elemento generador de sombras en la caverna platónica).¹⁰⁹ Así, tanto Bioy como Borges, brindan de cierto modo un homenaje a los inventores del fuego.¹¹⁰

Vinculado al elemento de fuego y las obras analizadas en este trabajo está Fénix, el ave mitológica, símbolo del fuego y de la purificación. En *La invención de Morel* hay una referencia directa al ave: “Yo estaba detrás de un fénix moribundo, sin miedo de ser visto.”¹¹¹ La clara conexión que hay entre el ave Fénix y la novela es que, Morel y todos los demás habitantes de la isla, necesitan morir para renacer – Fénix, según la leyenda, renace de sus cenizas después de haberse quemado completamente; los personajes de *La invención de Morel* sacrifican sus vidas para conseguir una eternidad (aunque limitada). Asterión del relato de Borges se entrega mansamente al que cree su redendor. El

¹⁰⁶ Ibid., p. 103.

¹⁰⁷ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., pp. 338-339.

¹⁰⁸ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 107.

¹⁰⁹ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 337.

¹¹⁰ Ibid., p. 342.

¹¹¹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 143.

Minotauro desea la llegada de su salvador: “Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo.”¹¹²

Acerca de la elección del fuego en el cuento, Leonor Fleming opina que se trata de más que “un recurso que alude a un elemento asociado desde antaño con el principio de la vida.”¹¹³ La autora del ensayo “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»” cree que el dios del fuego es la propia metáfora del lenguaje: “Es el lenguaje «ese múltiple dios» polivalente, polisémico, ambiguo (tal vez era un tigre y tal vez un potro”¹¹⁴), que aparece en el cuento bajo criptografías codificadas a lo largo de la obra borgeana: un tigre, un potro, un toro, una rosa, una tempestad, como insistentes símbolos de los atributos de la literatura.”¹¹⁵ Y continúa:

No es casual tampoco que ese dios múltiple, el lenguaje, sea a la vez un principio creativo y destructor: el lenguaje literario nace de las ruinas, del agotamiento de otro lenguaje, destruye lo establecido para dar nueva vida en una cadena continua – la de las sucesivas estéticas – que se insinúa ilimitada o circular.¹¹⁶

Cabe vincular esta teoría de Fleming a la imagen del ave Fénix – símbolo por excelencia del principio creativo/destructor.

3.4 El tigre

Una de las imágenes llamativas de “Las ruinas circulares” es la de un tigre, aunque el hecho de que Borges ponga precisamente al tigre dentro del recinto sagrado no sorprende dada la obsesión del autor por ese animal. El tigre, que corona el recinto circular, tenía antes el color del fuego – he aquí la asociación de la imagen del tigre con el fuego. No es obviamente el único relato borgeano donde aparece el tigre; la imagen surge a lo largo de la obra de Borges – tanto en sus cuentos como en la poesía. Varios biógrafos de Borges

¹¹² Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 69.

¹¹³ Fleming, Leonor. “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, p. 471.

¹¹⁴ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 101.

¹¹⁵ Fleming, Leonor. “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., p. 471.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 471.

analizan el porqué de la obsesión de Borges por el animal salvaje desde su niñez (la madre de Borges, al hablar de los acontecimientos importantes en la infancia de su hijo, afirma la fuerte inclinación de él hacia los animales salvajes: “Tenía pasión por los animales, sobre todo por las bestias feroces.”¹¹⁷). “Dreamtigers” es el texto donde el mismo Borges reflexiona sobre su admiración hacia el animal: “En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra.”¹¹⁸ Hay quienes ven en el asombro que Borges siente ante el tigre desde niño su anhelo a ser lo que el nunca fue y sus antepasados sí – hombre de guerra.

El tigre sugiere generalmente las ideas de ferocidad y belleza. Emir Rodríguez Monegal presenta una serie de las posibles connotaciones simbólicas del tigre en la obra borgeana: “[...] el tigre llega a simbolizar muchas cosas, pero siempre de una misma clase. Es la oscuridad y el fuego, la inocencia prístina y el mal, el instinto sexual y la violencia ciega que todo lo anula.”¹¹⁹ Llena de connotaciones opuestas, la imagen del tigre en la obra de Borges muestra “el lazo entre la bestia salvaje y el apetito sexual que engendra y perpetúa la vida.”¹²⁰ Como símbolo de la vida (y posiblemente de las fuerzas destructivas también), no podemos evitar advertir el vínculo de la imagen del tigre con la del fuego. No será una casualidad que en el sueño del mago de “Las ruinas circulares” en el que aparece el Dios del Fuego, se mencione el tigre. El dios múltiple “no era un atroz bastardo de tigre y potro, sino a la vez esas dos criaturas vehementes y también un toro, una rosa, una tempestad.”¹²¹

3.5 La rosa

La imagen de la rosa se asocia tradicionalmente con belleza y fragilidad. Como se marchitan pronto las rosas, se han considerado desde la Antigüedad como símbolo de lo

¹¹⁷ Acevedo de Borges, Leonor. “Georgie, mi hijo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507, p. 116.

¹¹⁸ Borges, Jorge Luis. “Dreamtigers,” en *El hacedor*, op. cit., p. 13.

¹¹⁹ Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*, op. cit., p. 40.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹²¹ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op.cit., p.101.

efímero.¹²² Para Borges, según Huici, la rosa es también un símbolo de la creación poética.¹²³ En este sentido, no debería parecer casual que la rosa aparezca vinculada a la imagen del dios múltiple, ya que la creación poética se asocia con la creación divina.

3.6 El monstruo

“La casa de Asterión”, un corto cuento escrito en 1947 en un solo día, tal como lo cuenta Borges en una entrevista a Richard Burgin,¹²⁴ se centra en dos símbolos muy característicos de la obra borgeana – el laberinto y el Minotauro. Existen varias versiones de la descripción del Minotauro, la más conocida es la de un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, fruto de una relación apasionada entre Pasifae y un toro blanco. La bestia, según la mitología griega, fue encerrada en un laberinto y matada por Teseo que consiguió, después de matar al Minotauro, salir del laberinto gracias al ovillo de hilo retorcido de Ariadna.

Hay que tener en cuenta el hecho de que sea la cabeza del monstruo la parte, digamos, bestial de ése. Adrián Huici, en su excelente libro *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges*, explica: “Al respecto, debemos decir que la mayoría de los estudiosos coinciden en que, para los griegos, el Minotauro simboliza la preeminencia de lo bestial sobre lo humano” (las demás criaturas bestiales de la mitología, como las sirenas o los centauros, tienen cabeza humana).¹²⁵ En el cuento de Borges, Asterión admite su ignorancia y el hecho de que no sepa leer (“Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer”¹²⁶). También admite: “No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable.”¹²⁷ Afirmación curiosa, teniendo en cuenta la posible identificación del autor del relato con Asterión. Se podría tratar entonces de la convicción de Borges de que es imposible reflejar el mundo real a través del lenguaje, es decir, lo único que el lenguaje puede

¹²² Royt, Jan. Šedinová, Hana. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, p. 90.

¹²³ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 66.

¹²⁴ Burgin, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Avon, 1970, p. 56.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁶ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 68.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 68.

reflejar es la mente del hablante/escritor. Y es que el “mundo” presentado desde el punto de vista del Minotauro nos da gracia a los lectores; a lo mejor ningún escritor es tampoco capaz de presentar el mundo tal como es. Por otro lado, Borges invierte la historia del Minotauro, quitándole a éste su carácter bestial; o mejor dicho, presentándole como ser agradable (porque el monstruo sigue matando a sus víctimas, solo que él cree que los está librando de todo mal). El Minotauro de Borges despierta la simpatía de los lectores.

El monstruo del cuento de Borges se llama Asterión (de hecho, el autor evita usar la palabra Minotauro hasta la última línea del relato; tampoco queda claro al lector a primera vista que se trate del monstruo mitológico). El momento más claro, el que revela la identidad de Asterión, llega cuando éste se pregunta: “¿Cómo será mi redentor? [...] ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?”¹²⁸ La sensación que provoca la existencia del monstruo del relato es seguramente la de soledad – Asterión tiene que inventarse compañeros de juego. En varias ocasiones ha sido observada la identificación del propio autor con el personaje de Asterión. Rodríguez Monegal, en su exquisita biografía de Borges, anota: “En la época [Borges] probablemente sintió, de alguna manera oscura, que él era un poco como Asterión.”¹²⁹ Sin embargo, lo que simboliza Asterión va más allá de la mitología personal de Borges. Asterión vive aislado del mundo externo, de hecho, se crea su propio mundo dentro del laberinto. Se podría insistir en que no es el laberinto que habita el que le resulta caótico a Asterión, sino más bien el mundo externo (con el cual es imposible comunicar). Esta teoría se podría sustentar con la visión de George R. McMurray acerca del símbolo que Asterión evoca. McMurray sostiene que Asterión representa al hombre moderno el cual, al encontrarse solo e inseguro en el labiríntico mundo lleno de caos, construye su propio laberinto que le resulta mucho más comprensible.¹³⁰ Así, según McMurray, la casa de Asterión llega a ser la metáfora de la cultura, o sea, el concepto de la realidad del hombre, que se demuestra ser una imitación del mundo real.¹³¹

3.7 El espejo

¹²⁸ Ibid., p. 70.

¹²⁹ Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*, op. cit., p. 47.

¹³⁰ McMurray, George R. *Jorge Luis Borges*. New York: Frederick Ungar Publishing, 1980, p. 24.

¹³¹ Ibid., p. 24.

Cuando el protagonista de *La invención de Morel* entra en el museo, se encuentra, entre otras habitaciones, con “una sala chica, verde, con un piano, un fonógrafo y un biombo de espejos, que tiene veinte hojas, o más.”¹³² El espejo es un símbolo que aparece con abundante frecuencia también en la obra de Borges. Teniendo en cuenta la estrecha colaboración entre Borges y Bioy Casares, vamos a dejar aparte las interpretaciones generales del símbolo del espejo y concentrarnos más en el uso específico de esta imagen en la obra de ambos escritores. Según cuentan los biógrafos, Borges les tenía fobia a los espejos desde niño; de hecho, los espejos que aparecen en su obra suelen asociarse con el espanto (“Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, [...] ante los grandes espejos.”¹³³). El espejo, que refleja y desdobra, se transforma en la obra borgeana en algo “monstruoso” y hasta “abominable”.¹³⁴

En primer lugar, los espejos borgeanos reflejan imágenes pavorosas; y es curioso que el protagonista de la novela de Bioy recuerde en un momento que “los cuartos de espejos eran infiernos de famosas torturas.”¹³⁵ En segundo, el espejo lo refleja a uno mismo (es instrumento de autognosis). Víctor Bravo, en su libro titulado *El orden y la paradoja*, reflexiona sobre el terror que la imagen del otro yo causa:

El espejo es la materialidad de la alteridad. El espejo realiza, “materialmente”, una violencia sobre yo al ofrecerle, de manera contundente, una imagen de sí mismo, una escisión de sí, una representación del otro. El espejo es, de manera inmediata, la representación de otro mundo, que es nuestro y a la vez distinto; y el lugar desde donde otro que es yo mismo nos mira.¹³⁶

He aquí la inquietante idea del doble y la confusión entre el original y la copia, o, si se quiere, entre lo real y lo ficticio – idea de la que hablaremos más tarde (el protagonista de *La invención de Morel*, para explicarse la apariencia de los dos soles y las dos lunas en el

¹³² Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 101.

¹³³ Borges, Jorge Luis. “Los espejos velados,” en *El hacedor*, op. cit., p. 19.

¹³⁴ Volek, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1984, p. 99.

¹³⁵ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p.150.

¹³⁶ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004, pp. 149-150.

cielo, se inclina por la teoría de que se trata de un “fenómeno de espejismo.”¹³⁷). Otro concepto vinculado al espejo, tal como surge en el poema “Los espejos”, es el de darse cuenta de la vanidad de nuestra existencia. Leemos en el poema: “Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad [...].”¹³⁸ Los espejos enfrentados (tal como aparecen por ejemplo en una habitación del museo de la novela de Bioy) evocan el laberinto por la infinitud simétrica que erigen. El sentirse reflejado por espejos enfrentados, se produce en el hombre “la certeza de su irrealidad, de su condición fantasma.”¹³⁹ Esta idea se puede percibir en “Las ruinas circulares” donde el protagonista llega a comprender su anterior presunción y percibe que su existencia es puro simulacro. Bioy juega con la condición fantasma del hombre en su novela – el protagonista cree compartir la isla con otras personas cuando en realidad se trata de puras imágenes: “Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma.”¹⁴⁰ He aquí el concepto borgeano de la inconsistencia del mundo. También hay que ver la relación entre el hecho de verse reflejado uno en el espejo y ver su imagen en una fotografía, ya que el invento de Morel se basa en reflexiones de imágenes.

3.8 La fotografía

El secreto del invento de Morel consiste en que Morel haya grabado los hechos de sus compañeros. El mismo Morel explica:

Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados.¹⁴¹

¹³⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 139.

¹³⁸ Borges, Jorge Luis. “Los espejos,” en *El hacedor*, op. cit., p. 73.

¹³⁹ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 202.

¹⁴⁰ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 161.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 152.

Según Lada Hazaiová, la fotografía aparta un trozo espacio-lineal de su curso lineal y viola su continuidad espacial y temporal.¹⁴² Además, este tipo de realidad, que hace presente a lo ausente y profundiza la tensión entre la visión concreta y la posiblemente existente, impregna la visión común con algo sorprendente e inquietante, y es que le hace al observador darse cuenta de nuevos espacios bajo la superficie de la realidad.¹⁴³ El protagonista de *La invención de Morel* se queda perplejo al comprender el hecho de que las personas que él creía habitantes de la isla son imágenes. Curiosamente, el personaje contempla acerca del espanto que se puede sentir sobre el hecho de ser fotografiado: “Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere.”¹⁴⁴ De hecho, el precio que pagan los habitantes de la isla por obtener la inmortalidad (aunque muy limitada, pero inmortalidad) es el de sus vidas. Según Hazaiová, la fotografía de una persona no solamente llama nuestra atención como forma de la preservación de alguna parte de la realidad y descubrimiento de los nuevos aspectos de ésta, sino que el acto de sacar una parte de la vida es al mismo tiempo un robo, ya que la fotografía le quita al ser humano este trozo de su vida como si lo quitase del corriente de la vida.¹⁴⁵ Entonces, la fotografía se convierte para Morel en el instrumento de llevar a cabo su proyecto de la eternidad (de su concepto de la eternidad, mejor dicho), pero al mismo tiempo es lo que realmente acaba con las vidas de todas esas personas que el “inventor” había grabado.

3.9 El doble

El símbolo del espejo está estrechamente relacionado con el tema del doble o de la duplicidad y también, de la falsedad. En el mito de Narciso y Eco, Narciso llega al punto cuando no es capaz de distinguir entre su verdadero yo y el otro, que es su reflejo. Como

¹⁴² Hazaiová, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, 2007, pp. 246-247.

¹⁴³ Ibid., p. 247.

¹⁴⁴ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., pp. 177-178.

¹⁴⁵ Hazaiová, Lada. *Skryté tváře fantastična*, op. cit., p. 247.

comenta Margo Glantz, Narciso “cae desdoblado sin recuperar ni la identidad ni la imagen.”¹⁴⁶ He aquí el motivo de la confusión entre lo real y el simulacro.

El tema del doble se puede observar en “La casa de Asterión” a varios niveles. Asterión, para no sentirse solo en el laberinto, se inventa juegos con “el otro”, su *alter ego* (“Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa.”¹⁴⁷). El hecho de que Borges tuerza la historia del Minotauro ya había sido mencionado con anterioridad. En este sentido se podría ver a Asterión del cuento de Borges como una especie de contraimagen inversa del terrible Minotauro.¹⁴⁸ No menos significativas son las especulaciones de Asterión acerca de su redentor – se pregunta si será como él. He aquí una interesantísima referencia a la posible similitud entre, digamos, la víctima y el verdugo. Víctor Blanco emplea la expresión la “sorprendente identificación de perseguidor y perseguido.”¹⁴⁹

En *La invención de Morel*, el protagonista llega a entender en un momento que los demás habitantes de la isla, cuya existencia pretendía descifrar, no son nada más que imágenes – dobles de sus verdaderos “yoes”. Entonces el fenómeno que ocurre en la isla es el de dos mundos paralelos – uno real, y el otro, ficticio, resultado de una grabación. Antes de darse cuenta de que las demás personas en la isla son habitantes del otro mundo (el irreal), el protagonista se enfrenta a una perpetua confusión, ya que no conoce el porqué de algunos fenómenos – gente que parece ni verle ni escucharle cuando le habla, puertas que no puede abrir, paredes que no puede romper, etc. Uno de los fenómenos que aparecen en la isla son los dos soles. Lo curioso es que uno es más fuerte que el otro. Dice el protagonista: “He notado que este segundo sol – quizá imagen de otro – es mucho más violento.”¹⁵⁰ El protagonista niega la teoría de la superposición de la temperatura, ya que hace un calor excesivo en la isla. Las escenas que el protagonista ve fueron grabadas en el verano, este hecho también puede explicar la alta temperatura. En este caso lo curioso es el impacto que el sol “ficticio” tiene sobre el escenario “real”. Además, todo lo que las máquinas graban, es decir, los originales, se muere. Por otro lado, las

¹⁴⁶ Glantz, Margo. *Intervención y pretexto*. México: UNAM, 1980, p. 19.

¹⁴⁷ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 68.

¹⁴⁸ McMurray, George R. *Jorge Luis Borges*, op. cit., p. 185.

¹⁴⁹ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 154.

¹⁵⁰ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 139.

copias “sobreviven, incorruptibles.”¹⁵¹ Todo lo creado, es decir, las copias de los originales, sobrevive. Se podría buscar analogía entre este fenómeno y la literatura; el artificio creado por el “hacedor”, el poeta/escritor/artista, permanecerá.

Se trata entonces de dos universos que existen paralelamente. Sin embargo, no se puede cruzar de un universo al otro. El narrador reflexiona sobre de los “paraísos” que se pueden producir gracias a las máquinas: “Un mismo jardín [...] alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares.”¹⁵² Acerca de las imágenes del “otro” mundo, Rodríguez Barranco comenta:

Imágenes que se mueven, como sucede tras los espejos, y que comparten con las imágenes de éstos la imposibilidad de que puedan ser penetradas por alguien ajeno a ese mundo imaginario, excepto que ese alguien se convierta él mismo en otra imagen.¹⁵³

Significativamente, el protagonista siente al principio frustración al darse cuenta de que Faustine, la mujer que adora, es solamente una imagen, es decir, que no es real, sino falsa. No obstante, el protagonista decide convertirse en parte de este mundo falso de imágenes, cruzando así las fronteras entre la realidad y la ficción.

3.10 Lo múltiple

Otro tema vinculado al símbolo del espejo es el de la multiplicidad. La fascinación por la multiplicación abunda en la obra de Borges. En “La casa de Asterión”, el laberinto donde habita Asterión es el lugar por excelencia de la multiplicación: “Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”¹⁵⁴ En “Las ruinas circulares” también encontramos un ejemplo de la multiplicidad - el Dios del Fuego es un

¹⁵¹ Ibid., p. 177.

¹⁵² Ibid., p. 167.

¹⁵³ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 175.

¹⁵⁴ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 69.

dios múltiple, es decir, comprende una multiplicidad de dioses. Uno de los grandes temas de este cuento es el del regreso al infinito. El mago sueña con otro hombre y acaba por entender que él mismo es el sueño de otro hombre. Un sueño nos lleva al otro, o mejor dicho, hay un sueño dentro de otro, el cual nos lleva tal vez a otro, y así *ad infinitum*. Esta idea de *regresus ad infinitum*, expresada de manera diversa a lo largo de la obra borgeana, nace, según Bravo, de la concepción panteísta de la divinidad.¹⁵⁵

Ya habíamos hablado de la presencia de los espejos en *La invención de Morel*. Cabría confirmar la apariencia de la idea de lo múltiple. Cuando el protagonista entra en una cámara poliédrica, ve repetirse en ocho direcciones “como en espejos”,¹⁵⁶ ocho veces la misma cámara. He aquí la alusión a la imagen de un objeto o una persona situada en un cuarto de espejos que se repetirá infinitamente – imagen asociada con la idea de que el futuro no es más que la repetición infinita del pasado.¹⁵⁷ Destacamos el hecho de que el universo de imágenes creado a través de las máquinas de Morel se basa precisamente en esta repetición infinita de las grabaciones.

3.11 El laberinto

Para explicar la obsesión de Borges por el laberinto, Rodríguez Monegal narra un acontecimiento de la infancia del escritor. Según la anécdota, Borges de niño vio un grabado del laberinto en un libro francés el cual solía contemplar después y pensó que si usaba una lupa podría ver al Minotauro.¹⁵⁸ El interés de Borges por el laberinto igual no debería sorprender, ya que se trata de un sitio paradójico. El laberinto, según Rodríguez Monegal, fija para siempre el movimiento simbólico del exterior al interior, de la forma a la contemplación, del tiempo a su ausencia y, representa también el movimiento opuesto, desde dentro hacia afuera.¹⁵⁹

“La casa de Asterión” explora el tema del laberinto; tema que se convirtió en uno de los principales temas de la obra borgeana. El símbolo del laberinto es un símbolo por

¹⁵⁵ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 148.

¹⁵⁶ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 103.

¹⁵⁷ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 209.

¹⁵⁸ Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

excelencia de la perplejidad - en una entrevista con Willis Barnstone, Borges revela que el laberinto es un símbolo auténtico de su estado de ánimo.¹⁶⁰ En otra ocasión Borges dijo: “Yo, para expresar esa perplejidad, que me ha acompañado a lo largo de mi vida [...], elegí el símbolo del laberinto, [...] porque la idea de un edificio construido para que alguien se pierda es el símbolo inevitable de la perplejidad.”¹⁶¹ El símbolo del laberinto recorre la obra de Borges a varios niveles. En muchos de sus cuentos el laberinto es un insistente símbolo, en otros la estructura de la narración es laberíntica (por ejemplo cuentos dentro de cuentos), en otros el orden y el ritmo de una descripción sugiere la idea de un laberinto.¹⁶² Cualquiera que sea la forma de la presencia del laberinto en los cuentos de Borges, el laberinto llega a representar la visión borgeana del mundo.

El laberinto de “La casa de Asterión” es un microcosmos que su único habitante cree “el mundo”. La verdad es que le protege a Asterión del mundo real en el cual éste se siente perdido. Dentro del laberinto, dentro de su casa, Asterión crea su propia realidad. El laberinto es “la cultura en cuyo seno el hombre encuentra su habitat, su modo de vivir en el mundo.”¹⁶³ El hecho de que Asterión represente a la situación del hombre en el mundo ha sido analizado por varios críticos e incluso Borges admitió la posibilidad de esta interpretación.¹⁶⁴ Lo que sí que es espectacular es el hecho de que Borges use un ser divino (según la mitología, el Minotauro era, al fin y al cabo, hijo de una diosa lo cual está reflejado en el cuento con las siguientes palabras: “No en vano fue una reina mi madre.”¹⁶⁵) para representar la situación del hombre en el mundo. Dentro de la construcción humana, es posible dejar guiarse por el hilo de Ariadna, en la “construcción” divina, es decir, en el mundo, el ser humano no tiene la capacidad mental de entender las leyes por las que este mundo obra. Entonces, Huici, en lugar de la teoría del universo como caos o desorden, propone hablar de la idea de la ininteligibilidad del

¹⁶⁰ Barnstone, Willis (ed.). *Borges at Eighty: Conversations*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 37.

¹⁶¹ Borges, Jorge Luis. *Premio de literatura en lengua castellana “Miguel de Cervantes” 1979*. Barcelona : *Anthropos*, 1989, p. 99.

¹⁶² Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*. Madrid: Gredos, 1983, p. 51.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 300.

¹⁶⁴ Irby James, “Encuentro con Borges,” en *Vida Universitaria*, Monterrey, 12 de abril de 1964, p.12.

Citado por: Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*, op. cit., p. 301.

¹⁶⁵ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 68.

universo en la obra borgeana.¹⁶⁶ Como ejemplo de este concepto del mundo ininteligible nos sirve “La casa de Asterión” donde la incapacidad del ser humano (en este caso del Minotauro) para explicarse el universo es indiscutible.

Víctor Bravo analiza la noción del laberinto en relación entre el encierro y lo ilimitado. En su libro *El orden y la paradoja*, Bravo afirma: “La relación entre el encierro y lo ilimitado fascina a Borges, porque es una de las articulaciones entre el orden (y sus límites), y lo ilimitado e, incluso, el infinito.”¹⁶⁷ Es sugestivo considerar el laberinto como espacio donde Asterión se crea una ilusión del orden. El laberinto es la materialización (temporal o espacial) del infinito.¹⁶⁸ En otras palabras, no se trata de un espacio cerrado (finito), ya que es un lugar sin salida. En el laberinto de “La casa de Asterión”, “todo está muchas veces, catorce veces”¹⁶⁹ (el número catorce para indicar lo infinito en este cuento). Sin embargo, es el mundo exterior el que le da la sensación de caos a Asterión. Cuando sale del laberinto, parece como si no fuera capaz de leer el código de este mundo (¿de la realidad?). Se orienta mucho mejor en su laberinto, que le da la sensación de orden, es allí donde se siente cómodo y donde vive momentos de felicidad, empleando su imaginación para crear su propio universo (donde, a pesar de creer estar feliz, está absolutamente solo). También es significativo recordar que el laberinto es una representación de un caos organizado, un caos, según Rodríguez Monegal, “sometido a la inteligencia humana, un desorden deliberado que contiene su propio código.”¹⁷⁰ Asterión se orienta dentro de este código. No obstante, hay que reconocer su anhelo de ser liberado del laberinto. Asterión siente cansancio de estar en el laberinto y espera la llegada de su redentor: “Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas.”¹⁷¹ He aquí el deseo de Asterión de estar en un lugar/laberinto más simple que el suyo, es decir, un lugar limitado.

Asterión sabe, sin embargo, que entre el orden humano (el que construyó su laberinto, ya que en este caso se trata de un laberinto artificial y no natural) y el orden divino (hecho por los dioses) hay un abismo insalvable, pero sabe también que no puede

¹⁶⁶ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 244.

¹⁶⁷ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 133.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁶⁹ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 69.

¹⁷⁰ Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*, op. cit., p. 43.

¹⁷¹ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 70.

renunciar a la ilusión de que su sueño es el mundo.¹⁷² Como anota García Gual, Borges se identifica con el monstruoso prisionero, Asterión, y no con el héroe Teseo: “El monstruo del laberinto es el poeta, ciego, solitario, amenazado por la muerte, esperando un destino imprevisto.”¹⁷³ No hará falta recordar que en “La casa de Asterión”, Borges subvierte los papeles de los personajes, haciendo de Asterión el personaje “bueno”, pero también el del perdedor en cierto sentido (aunque Asterión ve en la muerte su liberación).

De todos modos, como enseña Huici, el laberinto de “La casa de Asterión” no solamente representa un mito clásico (el de Creta, tratándose de laberinto tradicional-clásico); sino también del símbolo personal: “[...] el tratamiento que le da Borges lo personal.”¹⁷⁴ En este sentido recordamos el uso del laberinto como símbolo de la visión pesimista del mundo del autor. Además, Huici enfatiza el hecho de que se pueda ver en el laberinto borgeano un arquetipo – el de la *peregrinatio* / la búsqueda del conocimiento (tal vez conocimiento de sí mismo);¹⁷⁵ Teseo, por ejemplo, es según las versiones originales del mito puesto a prueba como héroe. Además, tanto en los dos cuentos de Borges en cuestión, como en la novela de Bioy se puede observar a varios niveles lo que Huici denomina “trayecto difícil, búsqueda e iniciación para acceder a otra realidad o, más específicamente, a una suprarrealidad, secreto y tesoro guardados en un centro sagrado, etc.”¹⁷⁶ Como ejemplo nos sirve el protagonista de “Las ruinas circulares” que se empeña (todo en el marco espacio-temporal de un sueño) en crear otro hombre. El narrador de *La invención de Morel* está sujeto al mundo artificial de Morel, a cuya realidad estará más tarde ingresado.

El museo de *La invención de Morel* es una casa con una cantidad de puertas (incluso puertas secretas), pasillos, escaleras, sótanos y mecanismos ocultos. El protagonista de la novela se siente perdido e intenta orientarse en esta casa laberíntica. Leemos:

Bajé la escalera, por la oscuridad, cautelosamente. Llegué a una puerta y quise abrirla; fue imposible; [...]. Iba convenciéndome de la imposibilidad de salir, [...]. No supe irme

¹⁷² Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 301.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 326.

¹⁷⁴ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 150.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.150.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 178.

del cuarto. Caminé sin hacer ruido, guiado por una pared, hasta uno de los enormes cálices de alabastro; con esfuerzo y gran peligro, me deslicé adentro.¹⁷⁷

La complejidad de la estructura del museo está aumentada por el hecho de que una parte de ella sea resultado de las grabaciones de las máquinas, es decir, las imágenes. Se trata entonces de un espacio especial en el que ocurre una fusión de lo real e irreal. El protagonista está confundido dentro de este espacio antes de que llegue a entender el “sistema”. Por ejemplo, al recorrer el sótano, se da cuenta de que el tragaluz que había visto desde fuera realmente no está en el sótano. Afirma: “Como en una discusión con alguien que me sostuviera que ese tragaluz era irreal, visto en un sueño, salí a comprobar si todavía estaba.”¹⁷⁸ El protagonista se encuentra en una situación donde necesita comprobar si lo real, o lo que él cree ser así, es realmente real.

Igual que hay un centro en el laberinto, el espacio laberíntico de la novela de Bioy tiene su centro – los motores que mantienen la inmortalidad. El momento clave para el narrador es el descubrimiento de las máquinas. Las descubre y llega a entender que la eternidad de Morel depende del funcionamiento de estas máquinas. El disponer con los motores le da al narrador la llave al manejo del mundo de Morel. De mucha importancia en la narración es tanto el “secreto” del lugar laberíntico, como el camino que le lleva al protagonista al enigma.

La crítica también ha señalado la analogía entre el laberinto y literatura. El laberinto del mito clásico fue creado por Dédalo. Éste, tal como lo señala Huici, es desde la Antigüedad símbolo de la inventiva y la industria y de toda la ambigüedad moral que le es inherente.¹⁷⁹ Las obras literarias se pueden considerar, igual que los laberintos, artefactos contruidos para engañar.¹⁸⁰ En cuanto a la ambigüedad moral que se asocia con el dédalo, recordamos que antes de construir el laberinto para ocultar al fruto de la pasión entre Pasifae y el toro blanco, Dédalo construye para Pasifae un simulacro con figura de vaca donde ésta se refugia para poder disfrutar de sus amores con el animal. También, el laberinto sirve para ocultar y proteger al Minotauro. No obstante, es el

¹⁷⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p.137.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 187.

mismo arquitecto el que le concede a Ariadna el ovillo de hilo para que Teseo pueda salir del laberinto después de matar al Minotauro.

En “La casa de Asterión”, Asterión cree que Teseo es su redentor, cuando en realidad se trata de su verdugo. Acerca del hecho de que la realidad sea otra de lo que los personajes creen, comenta Huici: “La realidad se muestra aquí en su verdadera dimensión de artificio engañoso en la que no podemos saber quiénes somos ni, tampoco, conocer a los demás.”¹⁸¹ La realidad como engaño es uno de los temas principales de “Las ruinas circulares”, donde, a nivel onírico, el protagonista se da cuenta de su existencia ficticia.

3.12 La isla

Habíamos analizado la isla como espacio encerrado, en cierto sentido idílico. La isla de la novela de Bioy pertenece, según Fernando Aínsa, a las “ambiguas islas de sueños fabricados a merced de las mareas oceánicas.”¹⁸² Los habitantes de la isla de *La invención de Morel* se refieren a la isla como su “paraíso privado.” Sin embargo, el narrador tiene que enfrentarse primero con la dimensión infernal de la isla, para poder llegar a la dimensión paradisíaca de ésta.

El narrador llega a la isla, porque está huyendo de algunos perseguidores, cuya identidad ignoramos. A primera vista encuentra su isla perfecta – perfecta porque parece aislarlo de una persecución en la que todas las fuerzas de represión lo acorralan.¹⁸³ No obstante, la isla donde entra no es un lugar de naturaleza virginal. Afirma Margo Glantz, en su libro *Intervención y pretexto*, que el narrador encuentra un paraíso cuyo espacio ha sido violado por construcciones.¹⁸⁴ La isla de la novela de Bioy está inundada por imágenes que, antes de que se diera cuenta el narrador, parecen ser unos intrusos que, como él mismo cree, le están persiguiendo. Entonces, la isla, que le sirve a Morel de escenario para su invención, es una isla construida, que se convierte para el narrador en un verdadero infierno. Como señala Glantz, la isla le enfrenta al narrador a “una

¹⁸¹ Ibid., p. 251.

¹⁸² Aínsa, Fernando. “Más allá del mito y la memoria, las ínsulas de «tierra firme» de la narrativa latinoamericana,” en *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002, p. 34.

¹⁸³ Glantz, Margo. *Intervención y pretexto*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁴ Ibid., p. 30.

naturaleza alterada por duplicaciones, a una naturaleza que desdobra los soles y refleja dos lunas, que yuxtapone extrañamente veranos y primaveras y reúne peces corrompidos y peces adorno del acuario [...].”¹⁸⁵ Además, cuando sale del incógnito para dirigirle unas palabras a Faustine, ésta, igual que sus compañeros, no le ve ni oye. Así, el protagonista no solamente está amenazado por la naturaleza de la isla (las inundaciones, etc.), al principio también cree estar perseguido por los demás habitantes de la isla. En cierto sentido, el narrador se encuentra en un espacio laberíntico que intenta, a lo largo de la novela, descifrar. En el momento cuando descubre el “misterio” (saliendo así del ambivalente espacio que no dejaba de confundirle) y decide tomar parte en el proyecto, va, junto a Morel, persiguiendo el “paraíso privado”, el cual significa para él una eternidad del amor al lado de la mujer que quiere (se graba para él mismo convertirse en una imagen). La isla se convierte, otra vez más, en espacio paradisíaco, *locus amoenus* por excelencia.¹⁸⁶

La isla es, según Marcos Martínez, “un lugar fantástico por excelencia.”¹⁸⁷ En *La invención de Morel* se observa lo que Rodríguez Barranco llama “la necesidad de un espacio isla para acceder a las otras realidades.”¹⁸⁸ No será una casualidad que la novela abra con la frase: “Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro.”¹⁸⁹ Rodríguez Barranco añade: “Una región desgajada del resto de la humanidad que mantenga la utópica falta de contaminación externa para las proyecciones de Morel [...].”¹⁹⁰ Recordamos, no obstante, que en el caso de la isla de la novela de Bioy no se trata de un lugar idílico. Es, más bien, un espacio adecuado para desarrollar las arcadias literarias de la creación y la eternidad.¹⁹¹ Y es que Morel pretende lograr inmortalidad a través de su invención; la isla, como lugar tradicionalmente utópico, subraya la idílica búsqueda de algo, las fantasías o anhelos que alguien pretende realizar. Para Morel, la manera de obtener la

¹⁸⁵ Ibid., p. 31.

¹⁸⁶ Aínsa, Fernando. “Más allá del mito y la memoria, las ínsulas de «tierra firme» de la narrativa latinoamericana,” en *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, op.cit., p. 35.

¹⁸⁷ Martínez, Marcos. “Islas fantásticas: antigüedad y modernidad,” en G. Fernández Ariza (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad, 2004, p. 34. Citado por: Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 27.

¹⁸⁸ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 29.

¹⁸⁹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 93.

¹⁹⁰ Ibid., p. 29.

¹⁹¹ Ibid., p. 31.

inmortalidad es a través de las grabaciones de las máquinas. Estas imágenes se integran en el espacio de la isla. Así, lo que encuentra el protagonista de la novela y lo que intenta entender, es espacio en el que los límites de realidad y ficción están significativamente obliteradas. Y, la inmortalidad fabricada por Morel solo puede existir dentro de este espacio artificial. Todos aquellos que participan en el proyecto, para poder seguir existiendo en el mundo de Morel, se mueren. Entonces, como lo percibe Rodríguez Barranco, “la inmortalidad, de la misma manera que la pureza de las aguas, se convierte así en un anhelo prácticamente inalcanzable, en un ideal utópico.”¹⁹²

La isla, donde Bioy sitúa su historia, le sirve de “escenografía desde donde el protagonista es catapultado a lo desconocido.”¹⁹³ Como señala Graciela Scheines, la isla y otros lugares de las ficciones de Bioy, son “lugares cerrados o consagrados, mediúmnicos a la vez que ambiguos porque no pertenecen ni al lado de acá ni al lado de allá, ni al orden cotidiano ni a la otra realidad, pero los comunican: son pesadizos o pasajes.”¹⁹⁴

3.13 El museo

Una significativa parte de *La invención de Morel* tiene lugar en el museo. Leemos en la novela: “El museo es un edificio grande, de tres pisos, sin techo visible, con un corredor al frente y otro más chico atrás, con una torre cilíndrica.”¹⁹⁵ En el museo hay “bibliotecas inagotables”, un salón redondo (con el acuario), un comedor, varias habitaciones (modernas pero desagradables) y, muchas puertas y escaleras. El museo es el lugar donde el protagonista se instala; allí viven los demás personajes de la novela. Esta casa, no obstante, no cumple con la teoría de Bachelard sobre la casa como lugar que protege. Esta casa no lleva atributos protectores; al contrario, el narrador la recuerda con asco.

¹⁹² Ibid., p. 71.

¹⁹³ Scheines, Graciela. “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, núm. 487, p. 17.

¹⁹⁴ Ibid., p. 17.

¹⁹⁵ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 99.

Es notable el hecho de que para un espacio lleno de imágenes se elija un museo (“edificio de la Memoria”, como dice Rodríguez Barranco¹⁹⁶), ya que los museos sirven para conservar cosas. Y es que la isla y el museo le sirven a Morel para conservar las imágenes grabadas, preservar la memoria y así, como pretende Morel, lograr la inmortalidad. Dice Glantz acerca del proyecto de Morel:

El genio de Morel erige un monumento, un museo en el que vivirán eternamente algunos hombres y mujeres repitiendo eternamente sus mismas voces, sus mismos gestos, sus mismos olores, sus mismas miradas, logrando así la inmortalidad del cuerpo. Morel ha retenido, como los constructores egipcios de pirámides, todos los implementos de humanidad y los ha encerrado en un inmenso sarcófago, reproductor incansable de la misma gesticulación, mero simulacro que recrea la precaria realidad del mundo.¹⁹⁷

No solamente sirven los museos (y las bibliotecas) para guardar cosas, disponen de su propio orden interno. Dentro del microcosmos creado por Morel, también existe cierta lógica, la que el protagonista logra entender al final de la novela.

Michel Foucault, en su ensayo “De los espacios otros”, denomina los museos y las bibliotecas “heterotopías” del tiempo acumulativo. Afirma el filósofo francés:

Los museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no cesa de amontonarse y posarse hasta su misma cima [...] la idea de acumularlo todo, la idea de formar una especie de archivo, el propósito de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera de tiempo, y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad.¹⁹⁸

Igual que los museos y las bibliotecas, el invento de Morel también sirve de archivo – archivo de las imágenes grabadas. Y, no menos importante, la casa, según Bachelard, es

¹⁹⁶ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 159.

¹⁹⁷ Glantz, Margo. *Intervención y pretexto*, op. cit., pp. 31-32.

¹⁹⁸ Foucault, Michel. “Los espacios otros”. In *Textos en línea*. 22.5.2008. [online]. [cit. 2009-05-09]. Disponible en <<http://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>>.

unas de las más potentes fuerzas integrantes de los pensamientos humanos, recuerdos y sueños.¹⁹⁹ La casa de la novela de Bioy, es decir, el museo, se convierte precisamente en un área condensadora de los recuerdos; las grabaciones producidas a través de las máquinas. Morel proclama: “Aquí estaremos eternamente – aunque mañana nos vayamos – repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos.”²⁰⁰ Añadimos que los museos conservan cosas antiguas y/o muertas, y, el museo de la novela de Bioy se convierte en un lugar donde no quedan más que sombras de las personas reales.

El narrador de *La invención de Morel* menciona que las paredes del hall del museo son de mármol. El mármol suele ser símbolo de dureza y perdurabilidad. En este sentido el mármol se puede considerar símbolo de la eternidad y lo inmutable.²⁰¹ Además, el mármol simboliza la Fama.²⁰² Este hecho es relevante, dado que en *La invención de Morel* se hacen referencias a la inmortalidad conseguida por la fama a través de lo literario. En la obra de Borges, el mármol, a parte de simbolizar la inmortalidad, también pasa a formar parte del campo semántico vinculado con el tema de la muerte y de las cosas efímeras (ya que el mármol puede asumir en la obra borgeana la forma de lápidas y monumentos funerarios).²⁰³ La apariencia de mármol en la novela de Bioy no parece casual, dado que se trata de un símbolo ambiguo tanto de lo eterno como de lo mortal, ya que la inmortalidad es uno de los temas principales de la novela.

3.14 El círculo

El lugar más significativo de “Las ruinas circulares” es, sin duda ninguna, el redondel de las ruinas de un templo que encuentra el forastero al desembarcarse. Es precisamente allí donde el mago se tiende y se duerme para empezar su viaje onírico. Tanto el hecho de que las ruinas estén en forma circular, como el hecho de que se trate de ruinas de un

¹⁹⁹ Bachelard, Gaston. *Voda a sny*, op. cit., p. 26.

²⁰⁰ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 162.

²⁰¹ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 69.

²⁰² Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 98.

²⁰³ *Ibid.*, pp. 69-70.

templo es relevante. Y es que lo circular está estrechamente asociado con el concepto de divinidad. Acerca de esta asociación, afirma Huici (citando a Chevalier y Gheerbrant) que el círculo es símbolo “natural” de la perfección y por tanto, de la divinidad: “El movimiento circular es perfecto, inmutable, sin comienzo ni fin, ni variaciones.”²⁰⁴ Corresponde recordar que el mago emprende una aventura demiúrgica, elevándose así al nivel de los “hacedores” divinos.

El círculo enlaza con el concepto de Eterno Redondo, concepto que surge frecuentemente a lo largo de la obra borgeana. Borges alude a la concepción del tiempo circular en varios de sus ensayos. Uno de los más conocidos acerca del tema es “La doctrina de los ciclos” donde analiza la teoría de Nietzsche sobre el eterno retorno. Con esta concepción Borges logra demostrar su creencia en la refutación del tiempo y apoya su convencimiento de la condición circular del lenguaje y así, de literatura. Borges negó en varias ocasiones creer en la idea del tiempo circular, aunque la empleaba con abundancia en su obra, de hecho, dentro de su narrativa, era su esquema temporal preferido²⁰⁵ (no hará falta recordar que el motivo del tiempo circular, igual que el detenimiento del tiempo, es uno de los rasgos de lo fantástico). En su libro titulado *Cuatro claves para la modernidad*, Emil Volek, al analizar el universo creado por Borges en sus cuentos, afirma: “El universo «mágico», cíclico, está regido por las leyes del eterno retorno.”²⁰⁶ Es curiosa la actitud de Borges ante lo infinito. Borges admitió en varias ocasiones que la idea de lo infinito le inquietaba. Huici ve el motivo del horror ante lo infinito de Borges en el hecho de que lo infinito sea esencialmente incompatible con la naturaleza del hombre porque “está en las antípodas de la finitud que define lo humano; en otras palabras, lo infinito implica una esencial inhumanidad.”²⁰⁷ Algo indeterminado. En este sentido merece la pena volver al hecho de que el mago de “Las ruinas circulares” intente darle forma y límites a la “masa” con la que sueña. Volvemos otra vez al anhelo humano de dar orden al caos para luchar contra lo infinito. Víctor

²⁰⁴ Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988, p. 301.

Citado por: Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 121.

²⁰⁵ Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*, op. cit., p. 102.

²⁰⁶ Volek, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*, op. cit., p. 92.

²⁰⁷ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 84.

Bravo analiza el hecho de que lo infinito niegue el orden y que, la confluencia paradójica del orden y lo infinito se resuelve en la figura del laberinto.²⁰⁸

El concepto de lo infinito está enlazado con las paradojas eleáticas a las que Borges, a lo largo de su obra literaria, hacía innumerables referencias. Las paradojas (también llamadas “aporías”) de Zenón niegan el movimiento. Borges analiza estas paradojas, por ejemplo, en su ensayo “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”:

Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; [...] y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla.²⁰⁹

La idea que surge de esta cita es que el más rápido nunca puede alcanzar al lento. La negación del movimiento de cierto modo corrompe el espacio y el tiempo; Huici subraya la “interminable subdivisión del espacio o del tiempo.”²¹⁰ Se trata, otra vez más, de la idea de lo incomprensible que el mundo es.

Al principio de “Las ruinas circulares”, nos encontramos con las ruinas de un templo destruido por fuego. En otro momento hacia el final del cuento, las ruinas circulares están de repente envueltas por fuego (en este momento se le disuelve la realidad al mago). Además, nos encontramos con una interesantísima relación entre la forma circular y el fuego, ya que tanto lo circular, como el fuego, simbolizan la regeneración. Y, quizás, igual que en el pasado, las ruinas volverán a estar fecundadas para un nuevo ciclo creativo. Además, como anota McMurray, el mago (que representa al artista) se da cuenta de su condición es igual de insustancial y absurda que la del mundo que ha creado; en este sentido, el círculo llega a simbolizar la futilidad infinita.²¹¹

En cuanto a la relación del concepto del Eterno Redondo y el lenguaje y la literatura, la idea que Borges abraza es la del carácter circular del lenguaje, es decir, que

²⁰⁸ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 116.

²⁰⁹ Borges, Jorge Luis. “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga,” en *Discusión*, op. cit., p. 141.

²¹⁰ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 84.

²¹¹ McMurray, George R. *Jorge Luis Borges*, op. cit., p. 167.

las palabras acaban siempre remitiendo a otras palabras.²¹² Víctor Bravo enfatiza que la obra borgeana en general es una literatura que se expresa como repetición: “Todo se repite en Borges, [...] todos los hombres son el mismo hombre; todos los actos, tiempos y espacios pueden coincidir en un solo tiempo, en un solo espacio.”²¹³ También existen interpretaciones acerca de la insuficiencia del lenguaje. La tentativa del escritor de referir a algo es parte de un interminable y frustrante proceso.²¹⁴ En otras palabras, cualquier intento verbal de representar a algo lleva al escritor a otro referente y éste a otro y así hasta el infinito.

El concepto del Eterno Redondo implica lo infinito, anhelo de Morel de la novela de Bioy. En *La invención de Morel*, igual que en la narrativa de Borges, aparece el motivo de los salones circulares. Leemos en la novela: “El piso del salón redondo es un acuario.”²¹⁵ A Rodríguez Barranco no le parece casual, y hay que admitir que con justicia, que las paredes del salón del museo sean redondas, ya que, en sus propias palabras, “la isla es un gigantesco acuario cuyos moradores no son peces sino seres humanos, que giran en círculos dentro de su imperfecta inmortalidad cíclica.”²¹⁶ Repetimos que el museo, con su salón redondo, el acuario, es producto de la actividad humana y que ésta intenta imitar la obra de Dios, aunque, claro está, la inmortalidad del hombre, en este caso la cíclica inmortalidad de Morel, es muy limitada e imperfecta. *La invención de Morel* muestra huellas del pensamiento borgeano acerca del tiempo, concretamente la idea de que el futuro no es más que la repetición infinita del pasado.²¹⁷

3.15 La espiral

La espiral es otra manifestación del movimiento circular que, como aclara Adrián Huici, saliendo del punto original, se mantiene y prolonga indefinidamente: es el tipo de líneas sin fin que enlazan incesantemente las dos extremidades del devenir y simboliza

²¹² Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 65.

²¹³ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 249.

²¹⁴ Balderston, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993, p. 13.

²¹⁵ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 100.

²¹⁶ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 100.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

extensión, desarrollo y continuidad cíclica.²¹⁸ El desarrollo, claro está, se realiza desde un centro; he aquí la relación de la espiral con el laberinto, en el cual, Asterión (o lo que representa éste, a saber, la humanidad) intenta establecer el orden sobre el caos. Se trata, según Huici, de una “verdadera ceremonia de «cosmización».”²¹⁹

La espiral se vincula, como hemos dicho, con la continuidad cíclica. Se trata otra vez más de la repetición infinita, concepto que surge en *La invención de Morel* (la repetición infinita de las imágenes grabadas) y que tanto le aterrorizaba a Borges. Margo Glantz, en su libro *Intervención y pretexto*, comenta acerca del espanto que provoca esta repetición infinita de la espiral: “El verdadero Infierno está en la repetición infinita y alucinante de una espiral que se desenvuelve y envuelve en un tiempo que evoluciona pero que permanece estático.”²²⁰ Se puede notar una relación entre el concepto del Infierno según Glantz y lo que Morel y los demás habitantes de la isla creen su paraíso privado. En éste, se repetirán infinitivamente las imágenes grabadas a lo largo de una semana, las cuales, no obstante, no les otorgarán a las personas y las situaciones grabadas ningún tipo de evolución. O, mejor dicho, los personajes, después de morirse y acceder a otra realidad – la de la ficción, evolucionan, pero en otro plano. Afirma Forgues: “[Los personajes] evolucionan, como los personajes de la ficción literaria, en otro espacio y en otro tiempo de los que ha desaparecido el devenir histórico para dejar paso a la trascendencia mítica.”²²¹

No menos significativo es el hecho de que el centro implique un doble movimiento ascendente-descendente.²²² En el laberíntico espacio del museo de *La invención de Morel*, el protagonista encuentra escaleras espirales o, escaleras de caracol. Por éstas es posible subir (el punto más alto es la torre) y bajar (a los sótanos). Hay bastante referencia en la novela al movimiento ascendente-descendente (“Subí la escalera”; “Bajé al sótano”). La escalera, por la que se desciende y luego asciende, aparece con frecuencia también en la obra borgeana. En la novela de Bioy, igual que en algunos relatos de Borges (“El Aleph” nos sirve aquí como un buen ejemplo) es el lugar

²¹⁸ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 124.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 125.

²²⁰ Glantz, Margo. *Intervención y pretexto*, op. cit., p. 15.

²²¹ Forgues, Roland. *El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima: Horizonte, 1986, p. 45.

²²² Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 126.

donde se baja por la escalera, es decir, el sótano, el que significa una mayor revelación para el protagonista. Y es que es precisamente en los sótanos donde el protagonista de *La invención de Morel* busca la clave que le ayude entender y orientarse en el enigmático universo creado por Morel (“En dos ocasiones análogas hice mis descubrimientos en los sótanos.”²²³). No podemos ignorar la analogía con el descenso de los héroes mitológicos a las tierras subterráneas para buscar allí ciertas claves y/o información. La idea de la búsqueda en lo profundo surge en un punto de la narración de *La invención de Morel*:

Yo estaba enfermo. Tuve la esperanza de que en alguna parte del museo hubiera un mueble con remedios; arriba no había nada; bajé a los sótanos y...esa noche ignoré mi enfermedad, olvidé que los horrores que estaba pasando vienen solamente en los sueños. Descubrí una puerta secreta, una escalera, un segundo sótano.²²⁴

En el pasaje citado se unen tres elementos vinculados a la profundidad, a saber, una puerta secreta, una escalera y un sótano (un segundo sótano para ser exacto). Estos tres elementos, según observa Rodríguez Barranco, funcionan en orden sucesivo:

La puerta secreta, que abre la posibilidad de nuevas regiones; la escalera, que tiene – que ha de tener- un sentido descendente, y conduce a un segundo sótano; y este segundo sótano, que es donde se alojan los saberes más profundos, un conocimiento que está más allá de lo que permite la realidad exterior.²²⁵

A parte del simbolismo del centro, la espiral se asocia con el simbolismo del viaje.²²⁶ Por el viaje entendemos tanto el viaje físico, como el viaje espiritual. Este viaje puede y suele llevar al protagonista literario a una muerte (iniciática) y a un renacimiento. En el caso de *La invención de Morel*, la isla se convierte, en las palabras de Rodríguez Barranco, en un “espacio donde se muere y el ámbito donde se busca la superación de la muerte, la utópica superación de la muerte, coherente con el mito del ave Fénix: morir

²²³ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 101.

²²⁴ Ibid., p. 103.

²²⁵ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 188.

²²⁶ Ibid., p. 125.

para renacer.”²²⁷ Esta utopía se persigue, siguiendo la teoría del mismo crítico, mediante un viaje que no es propiamente un viaje, sino una figuración onírica, “habida cuenta de la condición de perseguido del Hombre por el tiempo.”²²⁸ Morel consigue la inmortalidad, aunque muy limitada, pero el experimento les cuesta la vida a todos los que participan en el proyecto. En este sentido dudamos el renacimiento del hombre tal como lo concibe Morel. De hecho, el narrador de la novela se pregunta: “¿Hay alguna posibilidad de hacer el viaje?”²²⁹

Para terminar nuestro breve estudio sobre la espiral y sus conotaciones con referencia a la obra de Bioy y Borges, subrayamos que la espiral, sobre todo la espiral doble, contiene en sí tanto el concepto del nacimiento como el concepto de la muerte.²³⁰ Se trata entonces de otro ejemplo más de la *coincidentia oppositorum*, es decir, la conciliación de los opuestos, tan típica de la obra de Borges (otro ejemplo sería el hecho de que el monstruo, es decir, Asterión, sea al mismo tiempo un ser sagrado).

3.16 La puerta

La asociación más clara que el motivo de la puerta evoca es la del límite, de la frontera. Manfred Lurker, en su libro sobre el simbolismo, se refiere a la puerta en el sentido de su hacer posible o impedir el paso y, también, de ser una frontera entre dos zonas – la exterior y la interior, la de hoy y la de mañana, la profana y la sagrada.²³¹ Si la puerta cerrada simboliza impedimento de algún anhelo, la puerta abierta representa el acceso a ése. Al protagonista de la novela de Bioy le resulta imposible abrir algunas puertas, aunque éstas no estén cerradas con llave, y es que si estas puertas estaban cerradas en el momento de la grabación de la escena, estarán cerradas también en el momento de la proyección de la escena. Por otro lado, y como es el caso de la novela de Bioy, las puertas abiertas le dan una clave al protagonista para entender mejor el espacio donde se

²²⁷ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 150.

²²⁸ *Ibid.*, p. 150.

²²⁹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 170.

²³⁰ Royt, Jan. Šedinová, Hana. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, op. cit., p. 243.

²³¹ Lurker, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, op.cit., p. 59.

encuentra: “Pude ver, por la puerta abierta, parte de una silla de paja y de unas piernas cruzadas.”²³²

Las puertas del museo de *La invención de Morel* forman parte del espacio laberíntico en el que el protagonista intenta primero comprenderlo y luego, lograr la inmortalidad prometida por las máquinas de Morel y así conseguir la inmortalidad junto a Faustine. El protagonista busca y encuentra, o cree haber encontrado, puertas secretas. Cuando no hay puertas o no las puede abrir (“Llegué a una puerta y quise abrirla; fue imposible, ni siquiera pude mover el picaporte.”²³³), decide romper las paredes; está decidido, cueste lo que cueste, lograr pasar a la otra dimensión del espacio donde habita. En este proceso se pierde y acaba por confundir lo real con lo ficticio, lo artificial. He aquí el motivo de la puerta como frontera entre realidad y simulacro.

Hay que añadir, que junto al motivo de la puerta cerrada/abierta aparece el motivo de la ventana cerrada/abierta. Éstas, igual que las puertas, le impiden a veces al narrador entrar o/y salir del museo. Estas situaciones le causan momentos de terror: “[...] me arrojé por la ventana y con las piernas doloridas por el golpe [...], corrí barranca abajo, con muchas caídas, sin fijarme si alguien me miraba.”²³⁴

En el museo, hay prácticamente tres puertas, una que “da al corredor; otra al salón redondo; otra, ínfima, tapada por un biombo, a la escalera de caracol.”²³⁵ Rodríguez Barranco hace un comentario interesante acerca de las tres puertas que nos sitúan “en la dinámica de lo redondo en sí, pero también en la espiral de la concha del caracol.”²³⁶ El motivo de la puerta se vincula así al motivo de lo redondo y la espiral.

En “La casa de Asterión” de Borges, hay un número infinito de puertas abiertas (“Que entre el que quiera.”²³⁷). Asterión insiste en que no hay ni una puerta cerrada. Sin embargo, las puertas abiertas del laberinto disponen de otro matiz significativo – dejan entrar en el laberinto, pero a pesar de estar abiertas, no le dejan salir de ése a nadie. Para Asterión, no obstante, la puerta del laberinto llega a significar la frontera entre dos universos distintos – el humano (representado por el laberinto que fue construido por el

²³² Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 138.

²³³ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 137.

²³⁴ *Ibid.*, p. 138.

²³⁵ *Ibid.*, p. 100.

²³⁶ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 165.

²³⁷ Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión,” en *El Aleph*, op. cit., p. 67.

hombre) y el divino (creado por el Dios). He aquí la función de la puerta como frontera entre lo sagrado, si se quiere, y lo profano y también, para el Minotauro, entre lo interior y lo exterior, siguiendo la teoría de Lurker.

4. VISIÓN DEL MUNDO

Tanto Borges como Bioy Casares crean dentro del espacio literario de las obras en cuestión universos donde se borran las líneas entre lo real y lo ficticio. Ambos escritores operan con el motivo del sueño para mostrar su visión de la vida como sueño y/o la vida como teatro. El análisis de estos motivos ayuda a entender su visión del mundo.

4.1 El sueño

Con las siguientes líneas intentaremos analizar el motivo del sueño en la novela de Bioy Casares y la obra de Borges desde el punto de vista de los dos significados que la palabra tiene en español, es decir, el hecho de dormir y, el hecho de soñar. Trataremos de interpretar tanto el hecho de dormir de los personajes de las obras en cuestión como la falta del sueño, es decir, el insomnio. Miraremos también la relación entre el sueño (en su significación de actividad onírica) y el acto creativo.

La experiencia del sueño se considera tradicionalmente como medio de conocimiento;²³⁸ es a través de la experiencia del sueño que las personas que poseen ciertos dones de visión llegan a entender ciertas verdades. Lurker subraya la asociación del sueño con la inconsciencia, tenebrosidad, la infirmitad y, la muerte.²³⁹ Borges dedicó varios de sus poemas, ensayos y cuentos al sueño. Su poema “El sueño” abre con las siguientes líneas: “La noche nos impone su tarea / mágica. Destejer el universo, / las ramificaciones infinitas / de efectos y de causas, que se pierden / en ese vértigo sin fondo, el tiempo.”²⁴⁰ Aunque la noche se asocia en general con el caos, para Borges la noche se relaciona también con la creación poética; la idea del acto creativo como “sueño dirigido”

²³⁸ Heinz-Mohr, Gerd. *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, op. cit., p. 242.

²³⁹ Lurker, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*, op.cit., p. 242.

²⁴⁰ Borges, Jorge Luis. “El sueño,” en *Obras completas II*. Barcelona: RBA, 2005 p. 319.

será analizado más tarde. Para Borges el sueño es “uno de los ámbitos diferenciales más reiterados respecto a la realidad del mundo.”²⁴¹ Respecto al sueño, Víctor Bravo observa en la obra borgeana dos concepciones: el mundo como sueño de alguien, por ejemplo de un Dios menor; y el sueño como una realidad.²⁴²

El tema principal de “Las ruinas circulares” es precisamente el tema del sueño. Un hombre empeñado a soñar otro hombre se da cuenta de su propia naturaleza de simulacro. Al final del cuento, el lector comprende, junto al mago, que el mago, es decir, el hombre soñador, es, al mismo tiempo un hombre soñado: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”²⁴³ No obstante, Jaime Alazraki comenta que ya la primera línea de “Las ruinas circulares” (“Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche.”²⁴⁴) contiene un anticipo de la condición de sueño del protagonista, declaradamente descubierta en las últimas líneas del relato.²⁴⁵ Alazraki explica que el adjetivo “unánime” corresponde a una noche que transcurre en la mente de alguien (en este caso en el ánimo de otro mago que lo está soñando), ya que este adjetivo “no se comprende ni se explica sino en su acepción etimológica o literal (*unus animus*).”²⁴⁶ He aquí el tema principal del cuento – la vida como sueño.

De todas formas, la tarea del mago – la de crear a otro hombre por medio del sueño, no evita obstáculos. A parte del momento más problemático del proyecto del mago, es decir, el insomnio, los sueños que le deberían conducir al resultado final, o sea, a la creación, resultan ser bastante confusos. El mago acaba completamente agotado: “Comprendió que el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón, aunque penetre todos los enigmas del orden superior y del inferior [...]”²⁴⁷ El “hacedor” lucha por poner

²⁴¹ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 143.

²⁴² *Ibid.*, p. 143.

²⁴³ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 103.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁵ Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*, op. cit., p. 195.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 195.

²⁴⁷ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 100.

orden en el caos inicial de sus sueños.²⁴⁸ He aquí el tema del orden y caos, tema frecuente en la obra borgeana.

El relato “Las ruinas circulares” abre con el epígrafe tomado de *Through the Looking-Glass (A través del espejo)* de Lewis Carroll, escritor preferido de Borges: “And if he left off dreaming about you...” (Si él deja de soñar contigo...). Ya esta cita deja adivinar el tema del cuento. Jaime Alazraki vincula la concepción idealista del mundo como sueño de Alguien o de Nadie a la doctrina budista: “La existencia de dos soñadores deja entrever la posibilidad de una serie infinita de soñadores; esta posibilidad está reforzada por la forma circular del templo.”²⁴⁹ Volvemos así otra vez a la frecuente idea en la obra de Borges, la de *regresus ad infinitum*. Además, la idea de que un hombre sueñe con otro y al final se de cuenta de su propio carácter de soñado aparece en *El Golem* (1915), una novela de Gustav Meyrink. Rodríguez Monegal nos informa que este libro, que se basa en una leyenda cabalística sobre un rabino de Praga que hace una criatura de barro y le convierte en su sirviente, fue el primero que Borges leyó en alemán.²⁵⁰ Borges vuelve a la idea de que los personajes son puras creaciones del escritor, como si ése fuera el verdadero demiurgo, en su poema titulado “El Golem”. En este poema, se le presenta al rabino, que ha creado al Golem, como creación de Dios: “En la hora de angustia y de luz vaga, / en su Golem los ojos detenía. / ¿Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?”²⁵¹ En cuanto a la posibilidad de que lo que creemos real no sea sino un engaño, comenta Borges en “Avatares de la tortuga” de *Discusión*:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.²⁵²

²⁴⁸ Blüher, Karl Alfred/De Toro, Alfonso (ed.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1995, p. 74.

²⁴⁹ Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*, op. cit., p. 67.

²⁵⁰ Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. Una biografía literaria*, op. cit., p. 123.

²⁵¹ Borges, Jorge Luis. “El Golem,” en *Obra poética*, 2. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 113.

²⁵² Borges, Jorge Luis. “Avatares de la tortuga,” en *Discusión*, op. cit., p. 171.

Confirmación de la creencia de Borges en la capacidad de creación de mundos (la práctica del “hacedor”, Dios u hombre) y conciencia de su falsedad.²⁵³ Se trata de la idea borgeana de que la realidad no es nada más que un sueño. Encontramos un concepto parecido en *La invención de Morel*. Morel reflexiona:

¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, cuántas veces habrán interrogado el destino de 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?²⁵⁴

He aquí una interesante analogía entre el poder creativo de Dios y de Morel. Morel está consciente de su papel de “hacedor”. Además, subraya la posibilidad de que el ser humano se “despierte” y se de cuenta de que su destino, del que dueño se cree, está fuera de su control. Volvemos de cierto modo al concepto borgeano de la ininteligibilidad del mundo.

El concepto de “hacedor” aparece frecuentemente a lo largo de la obra borgeana. En algunas de sus piezas literarias, Borges alude a Homero como el “hacedor” fundamental de la literatura occidental. Parece como si Homero fuese para Borges uno de esos espejos literarios sobre el cual se están haciendo reflejos de todas las demás obras literarias. En uno de sus textos, Borges considera el “sentimiento general de que Homero ya había agotado la poesía o, en todo caso, había descubierto la forma cabal de la poesía, el poema heroico.”²⁵⁵ En otras palabras, Homero es el poeta primordial; cualquier otro intento del invento poético es vano, solamente se puede escribir reflejando lo que Homero había creado. La presencia de los arquetipos clásicos en los relatos de Borges que analizamos en este trabajo es indudable – igual que la idea de la reescritura; las huellas de este concepto se pueden hallar también en *La invención de Morel* de Bioy Casares.

²⁵³ Bravo, Víctor. *El orden y la paradoja*, op. cit., p. 103.

²⁵⁴ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., pp. 157-158.

²⁵⁵ Borges, Jorge Luis. “Flaubert y su destino ejemplar,” en *Discusión*, op. cit., p. 182.

El mago, a través del sueño, crea a su hijo. Morel, a través de su invento, también crea, en un proceso gradual, las copias de los demás. Estas imágenes vivirán para siempre en el mundo artificial creado por Morel. El proceso creativo de las máquinas de Morel es gradual, igual que el acto creativo del mago de “Las ruinas circulares”. Morel describe el proceso en el que se crea Madeleine:

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.”²⁵⁶

Don Quijote, el protagonista de la novela preferida de Borges, era mera proyección de Alonso Quijano y éste del escritor Cervantes. La realidad del rabino, igual que la del mago, resultan ser artificio engañoso (lo que habíamos observado en relación con “La casa de Asterión”). Surge la idea borgeana de que no podemos saber nunca quiénes somos ni, tampoco, conocer a los demás.²⁵⁷ He aquí la visión oscura del destino del hombre (la que habíamos examinado en el caso de Asterión). Alazraki relaciona esta situación trágica del hombre, que se cree dueño y hacedor de su destino y que se entera del hecho de que su vida está en manos de otro hacedor, con el problema del universo: “el mundo es impenetrable.”²⁵⁸ El hombre, sin embargo, no cese de intentar poner orden en este caos del universo – igual que lo intenta el mago en “Las ruinas circulares”.

A lo largo de su obra literaria, Borges solía acentuar la inquietante idea de que nosotros seamos puros simulacros y no lo que creemos ser, es decir, personas reales. Escribe en *Otras inquisiciones*:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.²⁵⁹

²⁵⁶ Ibid., p. 157.

²⁵⁷ Huici, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, op. cit., p. 251.

²⁵⁸ Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*, op. cit., p. 71.

²⁵⁹ Borges, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote,” en *Otras inquisiciones*, op. cit., p. 79.

Nos enfrentamos con el tema de la relación o, quizás, la confusión entre la ficción y la realidad, la cual Borges realizaba con mayor gusto. Y es que el acto de crear irrealidades, tal como lo hace cualquier artista/escritor/hacedor, acaba por confirmar lo alucinatorio que el mundo es. Acerca de la asociación entre el arte y el sueño, afirma Alazraki: “Si el arte es un sueño, una magia – como según el idealismo lo es la realidad -, el éxito del mago es ese instante en que lo real parece ficticio y lo ficticio, real.”²⁶⁰ Don Quijote impuso lo ficticio a la realidad, el mago de “Las ruinas circulares” hizo algo parecido con su sueño, y Morel consiguió penetrar las imágenes a la realidad para que éstas pareciesen parte del mundo real. Su proyecto consiste en realizar su fantasía: “Cuando completé el invento se me ocurrió, primero como un simple tema para la imaginación, después como un increíble proyecto, dar perpetua realidad a mi fantasía sentimental.”²⁶¹ En fin, todos estos personajes parecen tener la necesidad de llenar la realidad, o, mejor dicho, su realidad, de simulacros.

Alazraki anota que Borges se propuso la tarea de mostrar en el plano de la literatura, lo que acometía la metafísica idealista en el plano de la realidad, es decir, mostrar que si el mundo sólo existe como mi idea del mundo, también yo – parte de ese mundo – soy sólo una idea en esa mente que me percibe o que me proyecta como una percepción.²⁶² Borges realiza esta idea presentando a los personajes ficticios como si fueran personas históricas, y viceversa. Además, pone en duda, muchas veces con el típico tono irónico, la realidad del propio autor/hacedor o, mejor dicho, rebaja el papel de éste. Proclama en su ensayo “Everything and nothing”: “Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie.”²⁶³ Palabras que dirige Dios a Shakespeare o que igual podría dirigir cualquier otro hacedor a su creación.

Corresponde ahora, después de haber hablado del delgado límite entre la ficción y la realidad, analizar la relación entre el sueño y la creación artística. El cuento “Las ruinas circulares” muestra las ideas de Borges acerca de la creación literaria. El mago del relato crea a otro hombre a través de sus sueños, es decir, impone los productos de su

²⁶⁰ Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*, op. cit., p. 106.

²⁶¹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 153.

²⁶² *Ibid.*, p. 107.

²⁶³ Borges, Jorge Luis. “Everything and nothing,” en *El hacedor*, op. cit., p. 55.

mente a la realidad. Se trata de la idea del llamado sueño dirigido, deliberado. Borges abrazaba este concepto: “[...] la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado, pero profundamente un sueño.”²⁶⁴ En otro lugar acentúa la voluntad del soñador, la cual se puede enlazar con la voluntad del escritor/hacedor de crear su obra: “Dormido, me distrae un sueño cualquiera y de pronto sé que es un sueño. Suelo pensar entonces: Éste es un sueño, una pura diversión de mi voluntad, y ya que tengo un ilimitado poder, voy a causar un tigre.”²⁶⁵

Leonor Fleming, en su ensayo titulado “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»”, analiza el cuento fantástico borgeano como una metáfora de la creación artística.²⁶⁶ Fleming afirma: “[...] por medio de la ficción Borges expone sus ideas acerca de la creación artística definiéndola como un sueño dirigido, deliberado.”²⁶⁷ El mago del cuento, que se empeña a soñar su discípulo/hijo, un “profesional de la fantasía”²⁶⁸ en palabras de Fleming, después de desembarcarse, hace todo lo posible para dormir y soñar (“[...] sabía que su inmediata obligación era el sueño”²⁶⁹). Fleming fija su interés en la selección del lugar del mago para realizar su tarea: “[...] a la vaguedad del tiempo se suma un espacio remoto, [...] para cuya ubicación imprecisa se elige intencionalmente una referencia lingüística y no geográfica.”²⁷⁰ De hecho, la patria del mago era “una de las infinitas aldeas [...] donde el idioma zend no está contaminado de griego.”²⁷¹ También llama la atención el lugar donde el mago practica algunos de sus experimentos – una cumbre, lugar de “máxima altura, cima, perfección.”²⁷² Vale la pena recordar que una cumbre sería uno de los lugares “insularizados” de los que habla Bachelard en *La poética del espacio*.

²⁶⁴ Borges, Jorge Luis. “Nathaniel Hawthorne,” en *Otras inquisiciones*, op. cit., p. 81.

²⁶⁵ Borges, Jorge Luis. “Dreamtigers,” en *El hacedor*, op. cit., p. 13-14.

²⁶⁶ Fleming, Leonor. “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., p. 471.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 467.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 469.

²⁶⁹ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 98.

²⁷⁰ Fleming, Leonor. “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., pp. 469-470.

²⁷¹ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 97.

²⁷² Fleming, Leonor. “Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., p. 470.

Margo Glantz comenta acerca de la creación a través del sueño: “El aliento vital reviste ahora la forma del sueño y el sueño trasmuta la materia en hombre.”²⁷³ Borges va aún más allá en el desarrollo de este concepto y relaciona la actividad artística con la lectura, es decir, hace de la lectura un sueño dirigido. Como el mago de “Las ruinas circulares” toma conciencia de “su propia insignificancia”,²⁷⁴ también el rol del escritor está rebajado por Borges, como pudimos ver en su ya citado ensayo “Everything and nothing”. Otra prosa de Borges, “La pesadilla”, contempla sobre el hecho de que la persona despertada cambie la primera versión del sueño (la cual, claro está, no se podrá recuperar nunca): “Otros, en cambio, creen que mejoramos los sueños: si pensamos que el sueño es una obra de ficción (yo creo que lo es) posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, los contamos.”²⁷⁵ Es posible que el lector, igual que el soñador despertado, varíe con su lectura e interpretación el texto leído (he aquí el concepto posmodernista de la lectura abierta). Se convierte de este modo en la parte complementaria del escritor, en el otro “hacedor” que contribuye con su lectura al acto de dar vida al “hijo” creado. En el caso de *La invención de Morel*, incluso se puede hallar analogía entre el protagonista de la novela y el lector. El protagonista llega a la isla y se enfrenta con un universo muy específico y enigmático – el universo fantástico creado por Morel. El lector, al abrir la novela, también tiene que penetrar el mundo ficticio. Roland Forgues, en *El fetichismo y la letra*, analiza esta analogía entre el narrador de la novela de Bioy y el lector: “Secretamente atraído por otra Faustine, el lector entra en el mundo desconocido de la obra literaria, intenta penetrar sus secretos, se pierde en sus intrincados laberintos y se deja encerrar en él, como movido por el espejismo de la eternidad.”²⁷⁶ Además, el lector, a través de la lectura, modifica este universo – igual que el protagonista modifica el mundo ficticio de Morel en el momento de poner su mano ante el receptor. Sin embargo, hay que decir que el hecho de crear algo, aunque solamente en el sueño y aunque ese “algo” sea puro simulacro, ayuda al creador para conseguir su propia realidad.

²⁷³ Glantz, Margo. *Intervención y pretexto*, op. cit., p. 17.

²⁷⁴ Blüher, Karl Alfred/De Toro, Alfonso. *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, op. cit., p. 74.

²⁷⁵ Borges, Jorge Luis. “La pesadilla,” en *Obras completas II*, op. cit., p. 221.

²⁷⁶ Forgues, Roland. *El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 46.

Los sueños forman parte significativa de la realidad de *La invención de Morel*. Hay numerosas referencias tanto al acto de dormir como al hecho de despertarse en la novela: “Me dormí tarde y la música y los gritos me despertaron a la madrugada.”²⁷⁷; “Pero como estaba cansado, me dormí en seguida, entre vagos proyectos de fuga.”²⁷⁸; “No me extraña despertarme en el agua.”²⁷⁹ El protagonista de la novela a menudo o duerme mal o, incluso, padece insomnio (“Me alegraba ser un muerto insomne”²⁸⁰). Si el sueño, es decir, el hecho de dormir, simboliza la muerte, tal como lo dice Lurker y como veremos más tarde, el contrario de éste, es decir, el insomnio, podría relacionarse con la inmortalidad. El personaje principal de la novela es un insomne, mientras los demás habitantes de la isla duermen: “Falta Jane Gray. [...] Está durmiendo”²⁸¹; “Haynes está durmiendo en el cuarto de Faustine. Nadie será capaz de sacarlo.”²⁸² El hecho de que los personajes duerman se puede interpretar como su muerte, y es que su existencia en la isla es la de meras imágenes. Es sugestivo el hecho de que Asterión del cuento de Borges muera mientras duerme, lo cual confirma, según Rodríguez Barranco, el pensamiento borgeano del sueño como muerte.²⁸³ En el caso del protagonista insomne, es posible hablar de una “lucidez extrema que permite al insomne apreciar su propio desgaste, y, [...] de un insomnio como cualidad necesaria de la inmortalidad, pero dotado de la intuición precisa para adivinar la certeza de la muerte”²⁸⁴ (“Mi muerte en esta isla has desvelado”²⁸⁵, proclama el protagonista de la novela).

En uno de los sueños (en el sentido onírico de la palabra) de *La invención de Morel*, el protagonista sueña que está jugando un partido de *croquet* mientras el cual es consciente de estar matando al mismo tiempo a un hombre. Luego se da cuenta de que ese hombre es él mismo. Se trata entonces del carácter anticipatorio del sueño; el hecho de que el protagonista se mate a sí mismo en su sueño se puede fácilmente relacionar con el hecho que realmente sucede en la novela, y es que el protagonista se está grabando

²⁷⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 95.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 160.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 120.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 149-150.

²⁸² *Ibid.*, 151.

²⁸³ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 384.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁸⁵ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 120.

poco a poco y así, para poder pasar al mundo inventado por Morel, se mata. Rodríguez Barranco profundiza esta interpretación literal de este sueño y lo interpreta como un complejo juego de multiplicación: “un personaje, el personaje principal de la novela, que se sueña a sí mismo dando muerte a su propia imagen, o a la inversa: una imagen que da muerte a su referente real.”²⁸⁶ Nos hallamos ante una interesantísima situación donde las identidades del soñador y el soñado son cambiantes.

Otro sueño que tiene el protagonista de *La invención de Morel* es igualmente curioso desde el punto de vista del intercambio de la identidad. Cuenta el 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.²⁸⁷

El protagonista sueña a un hombre, y, al mismo tiempo, él es el hombre soñado, lo cual nos recuerda “Las ruinas circulares” de Borges. A parte de los “saltos alternativos de identidad”²⁸⁸ en cuanto al director del manicomio, llama la atención la mención del manicomio, lugar para enfermos mentales. El protagonista se ve por un momento como paciente en el manicomio; he aquí la referencia a la locura. Para Asterión, que, como habíamos analizado, representa la humanidad, la solución en el mundo ininteligible es la muerte. La breve mención del manicomio se podría interpretar como la otra solución para el hombre en el universo, es decir, la locura. Tal vez es lo absurdo lo que siente el ser humano ante el universo, la incapacidad humana de entender la naturaleza de Dios, que le lleva al hombre a la locura o la muerte.

El tema del insomnio es frecuente en la obra borgeana. Borges mismo padecía de insomnio. En la breve prosa “Dos formas del insomnio” habla de “un estado parecido a la fiebre y que ciertamente no es la vigilia.”²⁸⁹ En “Las ruinas circulares”, el mago también llega al punto cuando no puede dormir: “Toda esa noche y todo el día, la intolerable

²⁸⁶ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 135.

²⁸⁷ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 141.

²⁸⁸ Rodríguez Barranco, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*, op. cit., p. 135.

²⁸⁹ Borges, Jorge Luis. “Dos formas del insomnio,” en *Obras completas II*, op. cit., p. 299.

lucidez del insomnio se abatió contra él.”²⁹⁰ Para el mago, el no poder dormir significa incapacidad total del acto creativo.

En los sueños, como se sabe, se mezclan hechos sucedidos en la realidad (o que son parte, digamos, de la experiencia de lo “real”) con los deseos y/o miedos y ansiedades del soñador. Un orden – el de la realidad, se contamina por otro – el ficticio. Según Hazaiová, el sueño como instrumento de la contaminación de un orden por otro es prácticamente un recurso indispensable de la narración fantástica.²⁹¹ Se trata de un instrumento de la narración fantástica que hace posible la ampliación de la dimensión de la realidad a otra, a la cual puede penetrar un limitado círculo de personajes y, al mismo tiempo, un instrumento de una nueva acepción de la realidad.²⁹² En “Las ruinas circulares”, el personaje llega a entender a través de la experiencia onírica (la cual al principio cree experiencia real) su carácter de simulacro. Junto con el soñador, el lector también accede a través de la realidad onírica del personaje a nuevas posibilidades de la interpretación del texto (en el sueño del narrador de *La invención de Morel*, por ejemplo, el hecho de que éste se convierta en el director del manicomio – siendo antes ésta la posición de Morel, adquiere la posibilidad de que Morel sea el *alter ego* del protagonista).

4.2 La vida como teatro

En su libro *Lugares con un misterio*, Hodrová dedica una parte al motivo literario de la vida como sueño el cual está vinculado a otros motivos como por ejemplo el motivo del teatro, teatro dentro de teatro, el motivo del sueño o sueño dentro de otro sueño, y también, el motivo de la realidad como ilusión de la realidad, la existencia como puro ensueño y la reflexión de la existencia metafísica, el sueño de otra persona o del Dios mismo.²⁹³ Hodrová subraya el hecho de que el teatro se haya convertido en una expresión de la relatividad del conocimiento, de la incertidumbre acerca de la naturaleza de la

²⁹⁰ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 99.

²⁹¹ Hazaiová, Lada. *Skryté tváře fantastična*, op. cit., p. 259.

²⁹² *Ibid.*, p. 259.

²⁹³ Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*, op. cit., p. 15.

existencia.²⁹⁴ Un ejemplo por excelencia de dichos motivos es el cuento “Las ruinas circulares” donde el mago, colocado dentro de las ruinas circulares de un templo abandonado, se empeña a soñar otro hombre que más tarde impondrá a la realidad: “El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.”²⁹⁵ Después de los primeros sueños caóticos y algunas noches insomnes y por tanto frustrantes, el mago consigue crear su “hijo” y lo va “acostumbrando a la realidad.”²⁹⁶ El momento sorprendente y para el lector gracioso llega cuando el mago mismo se da cuenta de su propia irrealidad y se reconoce producto de un sueño.²⁹⁷ El mago temió “que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!”²⁹⁸ Al final del cuento leemos: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.”²⁹⁹

En *La invención de Morel*, las escenas de las que el personaje/narrador es testigo, las que está viendo como un espectador en el teatro, se repiten (“Las conversaciones se repiten”³⁰⁰; “Como en el teatro, las escenas se repiten”³⁰¹). El motivo de la vida como teatro se intensifica cuando se nos explica el invento de Morel, a través del cual Morel pretende asegurarles a él y sus compañeros una eternidad limitada a la duración de una semana. Es el momento cuando el protagonista se da cuenta de que los “actores” del “espectáculo” que estaba viendo no son personas reales, sino imágenes (decidiendo él mismo convertirse en otra imagen para adquirir la eternidad junto a la mujer que desea). Acerca de la idea de la vida como teatro, el personaje reflexiona: “Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos.”³⁰² El protagonista de *La invención de Morel* admite su doble función en los

²⁹⁴ Ibid., p. 15.

²⁹⁵ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 98.

²⁹⁶ Ibid., p. 102.

²⁹⁷ Blüher, Karl Alfred/De Toro, Alfonso. *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, op. cit., p. 74.

²⁹⁸ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares,” en *Narraciones*, op. cit., p. 103.

²⁹⁹ Ibid., p. 103.

³⁰⁰ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 128.

³⁰¹ Ibid., p. 129.

³⁰² Ibid., p. 169.

dos planos espaciales que hay en la isla: “Mis estados anteriores fueron: [...] Un desdoblamiento en actor y espectador.”³⁰³ Y es que, como parte del plano real, el protagonista es el espectador que observa el mundo artificial; cuando decide tomar parte en el universo ficticio, se convierte en actor. Curiosamente, al protagonista, en el momento de estar grabándose a sí mismo, le resulta extraño tener que actuar, lo cual comenta con las siguientes palabras: “Una molesta conciencia de estar representado me quitó naturalidad en los primeros días”.³⁰⁴ Se trata de un fenómeno de la pérdida de la autenticidad mencionado en el estudio de Hodrová – en una realidad de rasgos caóticos y fronteras borrosas, la identidad del individuo está amenazada (al motivo de simulacro, falsedad, etc.).³⁰⁵ Acerca del hecho de que el personaje juegue ciertos papeles en la narración, Scheines comenta: “Cuando se aleja de la realidad cotidiana y se asoma a esa otra dimensión, el personaje de las ficciones de Bioy deja de ser quien es y juega otros juegos.”³⁰⁶

4.3 Lo real vs. lo ficticio

Tanto la obra literaria de Borges como la de Bioy está marcada por un ambiguo juego entre lo real y lo ficticio. El “moverse ingeniosamente *en el filo de lo real y lo fantástico*”³⁰⁷ de Borges surge claramente en “Las ruinas circulares” donde lo que le parece real al personaje resulta pura ficción. Observemos algunos ejemplos de las borrosas líneas entre la realidad y la ficción en *La invención de Morel*.

Según Graciela Scheines, en la mayoría de la obra de Bioy “no se trata de lo sobrenatural infiltrándose solapadamente en la realidad cotidiana, sino de la incursión del personaje en un ámbito insospechado, diferente de lo habitual, que coexiste con la realidad conocida como dos mundos paralelos, ajenos, mutuamente indiferentes, incontaminados, pero secretamente comunicados.”³⁰⁸ El narrador de *La invención*, como otros personajes de la obra literaria de Bioy, “sale de la realidad donde reinan las

³⁰³ Ibid., p. 176.

³⁰⁴ Ibid., p. 184.

³⁰⁵ Hodrová, Daniela. *Místa s tajemstvím*, op. cit., p. 18.

³⁰⁶ Scheines, Graciela. “Claves para leer a Adolfo Bioy Casares”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, op. cit., p. 19.

³⁰⁷ Volek, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*, op. cit., p.105.

³⁰⁸ Ibid., p. 13.

costumbres y el orden, y se interna en otra realidad diferente – inquietante, extraña, atrayente, peligrosa – de la que, casi siempre, [...] es posible regresar.”³⁰⁹

La invención de Morel es una novela por excelencia en cuanto a las borrosas fronteras entre el espacio real y el ficticio. El protagonista llega a la isla y se instala en un espacio que él cree real. Ciertas apariencias le empiezan a inquietar. Al final de la novela, claro está, entiende que el espacio que le rodea es una mezcla de la dimensión real de la isla y la irreal, es decir, ficticia, creada por las máquinas. Se halla así ante situaciones extrañas, como la siguiente, donde está observando a los demás habitantes de la isla: “Sacaron el fonógrafo que está en el cuarto verde, [...] y, mujeres y hombres, sentados en bancos o en el pasto, conversaban, oían música y bailaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles.”³¹⁰ Otro ejemplo de la superposición de los dos planos espaciales, es decir, el real y el ficticio, lo encontramos en el episodio del jardincito. El protagonista, para impresionar a Faustine, crea un pequeño jardín. Ésta, claro está, no puede ver el jardín, ya que ella es parte del espacio de las grabaciones, y el jardín se encuentra en el plano “real” del espacio de la isla. Leemos en la novela: “De ida y de vuelta [Faustine] pisó mi pobre jardincito. Ignoro si conscientemente o con una inconsciencia irritante. Faustine lo vio, juro que lo vio, y no quiso evitarme esa injuria.”³¹¹

En cuanto a la fusión de los dos planos espaciales en *La invención de Morel*, el momento clave para el protagonista llega cuando éste empieza a grabarse a sí mismo. Leemos: “Puse la mano izquierda ante el receptor; abrí el proyector y apareció la mano, solamente la mano, haciendo los perezosos movimientos que había hecho cuando la grabé.”³¹² Sigue un curioso juego verbal acerca de lo real y lo ficticio: “Esta mano, en un cuento, sería una terrible amenaza para el protagonista. En la realidad, ¿qué mal puede hacer?”³¹³ La mano, puesta ante el receptor, surge luego en el plan ficticio, o lo que es ficticio para el protagonista. Su mundo “real”, siendo él personaje de obra literaria, no es nada más para el lector que otro universo ficticio. Surge entonces la idea borgeana del regreso infinito; el personaje se cree real, lo cual le puede estar pasando al mismo lector.

³⁰⁹ Ibid., p. 13.

³¹⁰ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, op. cit., p. 110.

³¹¹ Ibid., p. 125.

³¹² Ibid., p. 176.

³¹³ Ibid., p. 176.

El narrador de la novela de Bioy cruza las fronteras entre lo real y lo irreal en el momento de empezar a grabarse. Actúa elaboradamente para infiltrarse en el universo creado por las máquinas de Morel:

Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. [...] Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. [...] Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables [...].³¹⁴

Convirtiéndose en un personaje ficticio (dentro de su realidad que, para el lector, es una realidad ficticia), el protagonista consigue la inmortalidad al lado de la mujer que quiere. El cruzar la línea entre lo real y lo irreal le cuesta, como a los demás participantes en el proyecto, su vida. Surge aquí nuevamente la idea de morir para nacer/renacer.

5. CONCLUSIÓN

La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares y los relatos “Las ruinas circulares” y “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges ofrecen una interesante analogía en cuanto al concepto del espacio. Ambos escritores compartían ideas acerca de la imaginación literaria, lo cual se ve reflejado en dichas obras. En este trabajo, hemos intentado presentar algunos de los arquetipos que surgen en las obras en cuestión, relevantes para el concepto del espacio. Además, hemos tratado de mostrar cómo se borran las líneas entre lo real y lo ficticio dentro de los universos literarios de estas obras.

En la primera parte de este trabajo, siguiendo la teoría de Daniela Hodrová de los *lugares profanos* y *lugares sagrados*, estudiamos el proceso de la “profanización de lo sagrado” en las obras en cuestión. Los lugares originariamente dedicados a Dios carecen en ambos autores de naturaleza sagrada. Ambos escritores convierten el espacio literario de sus obras en el lugar de la creación artística. Tanto el mago de “Las ruinas circulares” como Morel de la novela de Bioy pretenden imitar el acto demiúrgico. En cuanto al

³¹⁴ Ibid., p. 183.

análisis de Hodrová de la casa y la cárcel, ambos escritores crean un híbrido casa-cárcel; los lugares de cierto modo encerrados (el museo, el laberinto) se convierten en la representación del mundo donde el personaje (Asterión, el narrador de *La invención de Morel*) se crea su propio universo. Además, el hecho de que la casa pueda ser a la vez la cárcel para los personajes, alude a la desagradable condición humana determinada por el paso del tiempo.

La segunda parte de este trabajo analiza el espacio en Borges y Bioy Casares desde el punto de vista de los arquetipos literarios, apoyándose en los estudios de Maud Bodkin y Northrop Frye. Del estudio de ciertos símbolos/motivos que aparecen en la obra de ambos escritores (el agua, el fuego, el espejo, el laberinto, la puerta, etc.), surgen ciertas ideas de ellos acerca de su visión del mundo y de la literatura. El artificio parece tener en la visión de ambos escritores más fuerza que el original y/o lo natural. Este concepto podría aludir a la creencia que la literatura, un artificio por excelencia, sea al fin y al cabo lo que permanece. También nos hallamos ante la confirmación de la paradoja de la permanencia de lo cambiante; la forma varía, pero conceptualmente la metáfora permanece intacta.

La tercera parte, dedicada al motivo del sueño, la vida como teatro y las fronteras entre lo real y lo ficticio, confirma la visión del mundo de Borges y Bioy Casares como algo impenetrable. Los personajes de las obras en cuestión entienden su irrealidad, lo cual apoya la doctrina de la vida como sueño. Los límites entre lo real y lo ficticio se borran, la confusión entre la ficción y la realidad aumenta.

6. RÉSUMÉ

Diplomová práca, nazvaná „Priestor v literárnom diele Jorge Luis Borgesa a Adolfa Bioy Casaresa“, predstavuje pojmávanie priestoru v literárnom diele Borgesa a Bioy Casaresa, konkrétne v poviedkach „Kruhové zrúcaniny“ a „Asteriónov dom“ a románe *Morelov vynález*. Vychádza z teoretických štúdií o literárnom priestore. Zameriava sa na rozbor literárnych archetypov, ktoré sa objavujú v spomínaných dielach a stieranie hraníc reálneho a ireálneho. Prezentyje videnie sveta oboch argentínskych autorov.

Prvá časť práce sa opiera o teoretické štúdie o literárnom priestore Daniely Hodrovej, obzvlášť o teóriu *posvätných* a *svetských* miest, z časti taktiež o teóriu Gastona Bachelarda. Všíma si proces „profanizácie posvätného“ v študovaných dielach. U oboch autorov sú totižto miesta, ktoré boli pôvodne zasvätené Bohu, pozbavené ich posvätného rázu a postavy (mág v „Kruhových zrúcaninách“ a Morel v *Morelovom vynáleze*) sa usilujú napodobniť demiurgický akt. Čo sa týka analýzy Hodrovej motívu domu a väzenia, u Borgesa, rovnako ako u Bioy Casaresa, vzniká akýsi hybrid dom-väzenie; z miest, ktoré su istým spôsobom uzavreté (múzeum, labyrint), sa stáva zobrazenie univerza, v ktorom si postava (Asterión, rozprávač z *Morelovho vynálezu*) vytvára svoj vlastný svet. Navyše skutočnosť, že dom môže byť zároveň väzením, poukazuje na neútešenú situáciu človeka podmienenú nezastaviteľným plynutím času.

Druhá časť diplomovej práce analyzuje priestor u Borgesa a Bioy Casaresa z pohľadu literárnych archetypov, vychádzajúc z teoretických štúdií Maud Bodkin a Northropa Fryea. Zo štúdia konkrétnych symbolov/motívov, ktoré sa objavujú u oboch autorov (voda, oheň, zrkadlo, labyrint, dvere, atď.), vyvstáva ich pojmätie sveta a literatúry. Kópia má u oboch spisovateľov väčšiu trvácnosť ako originál; dochádza k povýšeniu hodnoty (umeleckého) výtvoru. Môžeme usúdiť, že takéto pojmätie hodnoty výtvoru poukazuje na názor, že práve literatúra má trvácný charakter. Potvrďuje sa tým teda tzv. paradox pretrvania nestáleho; metafora a jej význam ostáva v podstate nedotknuteľnou, i keď jej forma sa mení.

Tretia časť práce, venovaná analýze motívu sna, motívu života ako divadla a hraníc medzi reálnym a ireálnym, potvrďuje pojmätie sveta u Borgesa a Bioy Casaresa ako niečoho pre človeka nepreniknuteľného. Postavy študovaných diel pochopia svoju ireálnosť, čím sa dostávame k pojatiu života ako sna. Hranice medzi reálnym a ireálnym sa stierajú; zvyšuje sa nejasnosť medzi fikciou a realitou.

7. SUMMARY

This thesis, entitled “The Concept of Space in the Literary Work of Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares”, presents the concept of space in the literary work of Borges and Bioy Casares, in particular in the short stories “The House of Asterion” and “The

Circular Ruins”, and the novel *The Invention of Morel*. The study is based on theoretical works on the concept of space. Its main focus are the literary archetypes that appear in the works in question, and the ways in which the lines between the real and the fictitious fade away. It presents the vision of the world of both writers.

The first part of this work is based on Daniela Hodrová’s theory of *secular* and *sacred places* and it analyzes the process of the “profanization of the sacred” in the works in question. The places originally dedicated to God lack in both authors a sacred character. Both writers convert literary space of their works into a place of artistic creation. Both the magician of “The Circular Ruins” and Morel of Bioy’s novel make an attempt to imitate the demiurgic act. As far as Hodrová’s analysis of house and prison is concerned, both writers create a house-prison hybrid; the places which are closed in a way (the museum, the maze), become the representation of the world where the character (Asterion, the narrator of *The Invention of Morel*) creates their own universe. What is more, the fact that a house can be at the same time a prison refers to the unfortunate human condition determined by the pass of the time.

The second part of the thesis analyzes the space in the literary works of Borges and Bioy Casares from the point of view of the literary archetypes based on theoretical studies of Maud Bodkin and Northrop Frye. From the analysis of particular symbols/motifs (water, fire, mirror, maze, door, etc.) emerges the writers’ concept of the world. The copy seems to be stronger than the original; the artifact seems to be in both authors of a more permanent value. Such a conception of the value of the artifact suggests the idea that it is precisely literature that has a permanent value. The so-called paradox of the permanence of the changeable is confirmed at this point; the form may change, yet, the metaphor remains conceptually intact.

The third part, dedicated to the analysis of the motif of the dream, motif of life as theater and borders between the real and unreal, confirms Borges’s and Bioy’s concept of the world as something incomprehensible. The characters of the works in question finally understand their unreality, which leads us to the concept of life as a dream. The lines between the real and unreal fade away; the confusion between reality and fiction is reinforced.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 2003.

BORGES, Jorge Luis. La casa de Asterión. En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1982.

BORGES, Jorge Luis. Las ruinas circulares. En *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2006.

Bibliografía secundaria

Borges, Jorge Luis. Premio de literatura en lengua castellana “Miguel de Cervantes” 1979. Barcelona : Anthropos, 1989.

ACEVEDO DE BORGES, Leonor. Georgie, mi hijo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507.

AÍNSA, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

AÍNSA, Fernando. Más allá del mito y la memoria, las ínsulas de «tierra firme» de la narrativa latinoamericana. En *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Borges*. Madrid: Gredos, 1983.

ALFIERI, Carlos. “Entrevista con Edward Williamson”. En *Escuela de letras*. 17.7.2007. [online]. [cit. 2009-04-05]. Disponible en: <<http://www.escueladeletras.com/actualidadliteraria/2667.html>>.

BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Trad. de Michal Bartko. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.

BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Trad. de Jitka Hamzová, Praha: Mladá fronta, 1997.

BALDERSTON, Daniel. *Borges. Realidades y simulacros*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

BALDERSTON, Daniel. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.

BARNSTONE, Willis (ed.). *Borges at Eighty*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

BARRENECHEA, Ana María. Borges: Álgebra y fuego. En De Toro, A.; Regazzoni, S. (ed.). *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia - Filosofía*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1999, pp. 25-35.

BLÜHER, K. A.; DE TORO, A. (ed.). *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1995.

BODKIN, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. New York: Vintage Books, 1958.

BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía*. Trad. de Marcial Souto, Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Obra poética, 2*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I, II*. Barcelona: RBA, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BRAVO, Víctor. *El orden y la paradoja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York: Avon, 1970.

CANFIELD, Martha. Borges: Del Minotauro al signo laberíntico. En De Toro, A.; Regazzoni, S. (ed.). *El siglo de Borges. Vol. II: Literatura – Ciencia - Filosofía*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1999, pp. 67-76.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988.

DE COSTA, René. *El humor en Borges*. Madrid: Cátedra, 1999.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio. Der Unerschütterte Regenbogen: Una teoría literaria del arquetipo. En De Toro, A.; De Toro, F. (ed.). *El siglo de Borges. Vol. I: Retrospectiva – Presente – Futuro*. Frankfurt am Main: Vervuert, Madrid: Iberoamericana, 1999, pp. 313-336.

FLEMING, Leonor. Un dios múltiple. Una lectura de «Las ruinas circulares». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, núms. 505-507.

FORGUES, Roland. *El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima: Horizonte, 1986.

FOUCAULT, Michel. "Los espacios otros". En Textos en línea. 22.5.2008. [online]. [cit. 2009-05-09]. Disponible en <<http://textosenline.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>>.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 1957.

GLANTZ, Margo. *Intervención y pretexto*. México: UNAM, 1980.

GÓMEZ BEDATE, Pilar. Sobre Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1963, núms. 163-164, pp. 268-276.

HAZAIOVÁ, Lada. *Skryté tváře fantastična*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta, 2007.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Trad. de Eva Urbánková. Praha: Volvox Globator, 1999.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.

HODROVÁ, Daniela. Poetika věci. En ...*na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.

HODROVÁ, Daniela. Vězení jako místo přístupu k bytí. En *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H+H, 1997, pp. 101-124.

HOUSKOVÁ, Anna. Poetika předměstí. Buenos Aires v próze Roberta Arlta a J. L. Borgese. En *Kultura a místo. Studie z komparatistiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2001, pp. 221-237.

HRBATA, Zdeněk. Hrady a jejich zříceniny. En *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H+H, 1997, pp. 25-42.

HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. En *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005, pp. 315-509.

HUICI, Adrián. *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Alfar, 1998.

IRBY, James. Encuentro con Borges. *Vida Universitaria*, Monterrey, 12 de abril de 1964.

KUBÍNOVÁ, Marie. Prostory víry a transcendence. En *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H+H, 1997, pp. 125-176.

- LÖWE, G.; Stoll, H. A. *Antika ABC*. Trad. de Dalibor Plichta, Praha: Orbis, 1974.
- LURKER, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Trad. de Růžena Dostálová et al. Praha: Vyšehrad, 1999.
- MARTÍNEZ, Marcos. Islas fantásticas: antigüedad y modernidad. En G. Fernández Ariza (Coord.), *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*. Málaga: Universidad, 2004.
- MARTINO, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- McMURRAY, George. *Jorge Luis Borges*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980.
- RODRÍGUEZ BARRANCO, Francisco Javier. *La vida de una imagen. Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*. Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges por él mismo*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges. Una biografía literaria*. Trad. de Homero Alsina Thevenet. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ROYT, J.; ŠEDINOVÁ, H. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SAVATER, Fernando. Argentina vislumbrada. *Revista de occidente*, 1996, núm. 186, pp. 5-11.
- SCHEINES, Graciela. Claves para leer a Adolfo Bioy Casares. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1991, núm. 487.
- VOLEK, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- ZEMAN, Milan. Úvodem. En *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988, pp. 5-19.

