

REVISTA DE

EL COLEGIO DE SAN LUIS

Nueva época • año XIII, 24 • enero a diciembre de 2023

Conflictos de dobles e identidad
en *La invención de Morel*,
de Adolfo Bioy Casares

Doppelgänger and Identity Conflicts
in *The Invention of Morel*
by Adolfo Bioy Casares

Heidi Jazmín Aldaco Cruz

Revista multidisciplinaria enfocada
en las Ciencias Sociales y las Humanidades

REVISTA DE EL COLEGIO DE SAN LUIS

DIRECTOR

Fernando A. Morales Orozco

CONSEJO CIENTÍFICO (2021-2024)

Flavia Daniela Freidenberg Andrés, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Aurelio González Pérez †, *El Colegio de México*

Alejandro Higashi, *Universidad Autónoma Metropolitana campus Iztapalapa*

Jennifer L. Jenkins, *The University of Arizona*

Silvia Mancini, *Université de Lausanne*

Juan Ortiz Escamilla, *Universidad Veracruzana*

Elodie Razy, *Université de Liège*

Antonio Saborit, *Instituto Nacional de Antropología e Historia*

Martín Sánchez Rodríguez, *El Colegio de Michoacán*

Maria Cristina Secci, *Università degli Studi di Cagliari*

Pedro Tomé Martín, *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

Ricardo Uvalle Berrones, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Rosa Gabriela Vargas Cetina, *Universidad Autónoma de Yucatán*

COMITÉ EDITORIAL

Neyra Alvarado

Agustín Ávila

Sergio Cañedo

Javier Contreras

Julio César Contreras

Norma Gauna

José A. Hernández Soubervielle

Marco Chavarín

EDICIÓN

Jorge Herrera Patiño / *Jefe de la Unidad de Publicaciones*

Diana Alvarado / *Asistente de la dirección de la revista*

Pedro Alberto Gallegos Mendoza / *Asistente editorial*

Adriana del Río Koerber / *Corrección de estilo*

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO

Fernando A. Morales Orozco

DISEÑO DE MAQUETA Y PORTADA

Ernesto López Ruiz



PRESIDENTE

David Eduardo Vázquez Salguero

SECRETARIO ACADÉMICO

José A. Hernández Soubervielle

SECRETARIO GENERAL

Jesús Humberto Dardón Hernández



La Revista de El Colegio de San Luis, nueva época, año XIII, número 24, enero a diciembre de 2023, es una publicación continua editada por El Colegio de San Luis, A. C., Parque de Macul 155, Fraccionamiento Colinas del Parque, C. P. 78294, San Luis Potosí, S. L. P. Tel.: (444) 8 11 01 01. www.colsan.edu.mx, correo electrónico: revista@colsan.edu.mx. Director: Fernando A. Morales Orozco. Reserva de derechos al uso exclusivo núm. 04-2014-030514290300-203 / ISSN-E: 2007-8846.

D. R. Los derechos de reproducción de los textos aquí publicados están reservados por la Revista de El Colegio de San Luis. La opinión expresada en los artículos firmados es responsabilidad del autor.

Los artículos de investigación publicados por la *Revista de El Colegio de San Luis* fueron dictaminados por evaluadores externos por el método de doble ciego.

CONFLICTOS DE DOBLES E IDENTIDAD EN *LA INVENCION DE MOREL*, DE ADOLFO BIOY CASARES

Doppelgänger and Identity Conflicts in *The Invention of Morel* by Adolfo Bioy Casares

HEIDI JAZMÍN ALDACO CRUZ*

RESUMEN

En este artículo se estudia el doble o *doppelgänger* como tema central en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, a partir de los conceptos de doble objetivo y subjetivo (Jourde y Tortonese, 1996). El descubrimiento de la máquina de Morel incita un cambio de dobles en la novela: de uno objetivo a uno subjetivo. La identidad del narrador-fugitivo y su convivencia con las otras imágenes son elementos fundamentales para entender el papel del doble y su modificación en el relato. A pesar de haber sido mencionado por la crítica, ningún artículo había estudiado el doble como tema central de la novela, por lo cual esta investigación presenta una perspectiva innovadora. El uso de estos conceptos teóricos permite una aproximación a la complejidad narrativa del relato de Bioy.

PALABRAS CLAVE: DOBLE, *DOPPELGÄNGER*, DESDOBLAMIENTO, JOURDE, TORTONESE, NARRATIVA.

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Correo electrónico: heialdaco@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9402-2686>

ABSTRACT

This article studies the double or *doppelgänger* as a central theme in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel* based on the concepts of objective and subjective double (Pierre Jourde and Paolo Tortonese, 1996). The discovery of Morel's machine propels a change of doubles in the novel: from an objective to a subjective one. The identity of the fugitive-narrator and his coexistence with the other images are fundamental elements to understand the role of the double and its modification in the story. Despite having been mentioned by critics, no article had studied the double as a central theme in the novel, that is why it presents an innovative perspective. The use of these theoretical concepts allows an approach to the narrative complexity of Bioy's story.

KEYWORDS: DOUBLE, DOPPELGÄNGER, SPLITTING, JOURDE, TORTONESE, NARRATIVE.

Fecha de recepción: 3 de febrero de 2023.

Dictamen 1: 1º de mayo de 2023.

Dictamen 2: 6 de mayo de 2023.

Dictamen 3: 16 de mayo de 2023.

<https://doi.org/10.21696/rcsl132420231536>

Me siento múltiple. Soy como un cuarto con innumerables espejos fantásticos que distorsionan hacia reflejos falsos una única realidad anterior que no está en ninguna y está en todas.

FERNANDO PESSOA, “NO SÉ QUIÉN SOY, QUÉ ALMA TENGO”.

La invención de Morel (1940) se ha estudiado desde diversas perspectivas, entre ellas las que han abordado el tema¹ del doble en el relato. Margo Glantz (1980), Margaret Snook (1991), Daniel Mesa (2002), Edmundo Paz (2007), Teresa López Pellisa (2008), Inés Ordiz (2012) y Miriam Gárate (2012) advierten la importancia del doble, pero ninguna investigación lo propone como eje articulador. El doble configura casi todos los fenómenos de la novela: los espacios, el tiempo, los personajes, el narrador y el amor; por lo tanto, un estudio que lo trate como tema central es necesario. En el presente artículo, a partir de los conceptos de doble objetivo y subjetivo, propuestos por Pierre Jourde y Paolo Tortonese (1996), se valorará cómo se configura el *doppelgänger* en la novela y qué representan éstos para el conflicto de identidad del narrador y el relato.

Para Bioy Casares, a diferencia de lo que se mencionaba en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” sobre la monstruosidad de los espejos, éstos representaban una manera de ordenar el universo y una entrada al mundo fantástico: “Fue mi primer y preferido ejemplo de lo fantástico, pues en él uno veía —nada es tan persuasivo como la vista— algo inexistente: la sucesiva, vertiginosa repetición del cuarto” (Bioy Casares, cit. en Regazzoni, 2002, p. 161). Por esto no resulta extraño que, en su producción literaria, se exprese constantemente el juego entre elementos duales o múltiples; sin embargo, a pesar de esta constante en la obra de Bioy, la crítica no ha abordado con profundidad estas cuestiones (Regazzoni, 2002, p. 159).

Desde los años setenta, la academia comenzó a estudiar algunos aspectos de *La invención de Morel*, como el proceso creativo y el papel del lector, pero el interés en esta novela ha aumentado en los últimos veinte años debido al desarrollo tecnológico y a la virtualidad que han resignificado la naturaleza de las copias de Morel. Varios críticos señalan que el hallazgo del invento de Morel constituye un punto álgido de la trama y que transforma la novela: algunos, como José Sardiñas (1997), consideran

¹ Entenderé al doble como un tema porque, a diferencia de un motivo, éste se define como “un ente móvil, flexible, metamórfico, dada su conexión con los contenidos de la experiencia de la realidad extraliteraria y dado su rasgo tipológico fundamental, que no es otro que su recurrencia a lo largo de la historia literaria y cultural” (Trocchi, 2002, p. 156). Algunos teóricos literarios que han estudiado el doble —como Lubomír Doležel, Juan Bargalló, Pierre Jourde y Paolo Tortonese— han preferido también el uso del término *tema* frente a *motivo*.

que ese cambio se expresa a nivel de género, pues el inicio del relato se propone una lectura policial, pero en la segunda parte se sustituye por una perspectiva de ficción científica; otros, como Wolfram Nitsch (2008) y Antonio Córdoba (2017), describen que el cambio de la novela se expresa a nivel histórico realista como un encuentro fallido entre la cultura latinoamericana, representada por la figura del narrador de origen venezolano, y la europea, manifestada por la presencia de Morel y sus amigos.

Sin embargo, considero que el descubrimiento de la máquina de Morel implica un cambio de tipos de dobles: de uno objetivo a uno subjetivo, según la terminología de Jourde y Tortonese (1996) que explicaré más adelante. Además, los conflictos y los cambios de dobles se suscitan por la inestabilidad de la identidad del fugitivo, quien es el narrador y protagonista de la novela. Algunas nociones de la narratología de Luz Aurora Pimentel (1998), la identidad narrativa de Paul Ricoeur (1999) y la teoría de construcción de personajes de Angélica Tornero (2011) serán fundamentales para profundizar en las cuestiones identitarias.

Delimitar el concepto del doble resulta una tarea compleja, pues el término se ha modificado a lo largo del tiempo y ha adoptado distintas formas: gemelos, disociaciones malignas del alma, entidades humanas, entre muchas otras. Debido a la amplitud del tema, varias disciplinas, como la psicología, la sociología y la filosofía, lo han estudiado con el objetivo de definir las características que subyacen al doble como fenómeno. Dentro del campo literario, las propuestas de Juan Bargalló (1994),² así como las investigaciones de Jourde y Tortonese (1996), son puntos de partida esenciales para esbozar una definición del término.

El doble compromete la individualidad de la naturaleza humana. Ese pensamiento de unicidad surge desde que el sujeto descubre “el yo” que lo diferencia de “el otro”; sin embargo, a veces la línea entre el yo y los otros se vuelve difusa, lo que lleva al desarrollo de fenómenos como la duplicidad o la multiplicidad, en el caso de los clones. En relación con esto, Jourde y Tortonese (1996) juzgan que conceptos como identidad y diferencia son primordiales para aproximarse al doble: se puede hablar de un doble legítimo cuando la identidad interrumpe la diferencia entre dos seres, y no viceversa (1996, pp. 5-6). Bargalló (1994), retomando a Dolezel (1984), añade que este desdoblamiento manifiesta una tensión creciente entre ambas encarnaciones, como si sólo una de ambas pudiera existir en el mundo de ficción, lo cual generalmente desemboca en un desenlace fatal (cit. en Bargalló, 1994, p. 16).

² Juan Bargalló retoma las categorías propuestas por Lubomír Dolezel (1985): *fusion*, *fission* y *métamorphose*. Decido, así como Sebastian Dieguez (2013, p. 82), únicamente apelar al texto de Bargalló, sin por ello dejar de reconocer la influencia de Dolezel en su estudio.

Amit Marcus también reconoce esta tensión entre los dobles como una relación de rivalidad entre protagonista y antagonista. Ambos, menciona él, coexisten y se observan constantemente, se siguen el uno al otro (2011/2012, p. 382). Poco a poco, en la medida que la distancia física o social entre ellos se acorte, la competencia será más devastadora (2011/2012, p. 382). La rivalidad es compleja: se admiran y desprecian al mismo tiempo, señala Marcus. Esta relación inseparable, el deseo de ser independientes o únicos genera la violencia presente en las narrativas de doble, que termina frecuentemente en la muerte, el asesinato o suicidio (2011/2012, p. 383-385).

El tema del doble se ha considerado parte de la literatura fantástica. Amit Marcus ha reconocido el vínculo entre el doble y el género fantástico a partir la *Introducción de la literatura fantástica*, de Todorov. En ella, Todorov menciona que una de las características del género es el poder traspasar los límites del mundo de lo físico y lo mental, y propone la multiplicación de la personalidad como resultado de esa ruptura (1981, pp. 82-83).

Marcus coincide en que la mayoría de los relatos de doble expone la primera condición de Todorov —“la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1981, p. 19)—. Marcus menciona que hay una contraposición de hipótesis: una natural, que explica que el doble es parte de la imaginación del personaje desdoblado, y una sobrenatural, que visualiza a los dobles como seres verdaderos en el mundo ficcional, lo que el autor nombra como doble intrasubjetivo e intersubjetivo, respectivamente (Marcus, 2011/2012, p. 372).³ Algunos críticos de *La invención de Morel* han coincidido en clasificar la novela de Bioy Casares como fantástica, sin embargo, el género de la novela plantea discusiones complejas.

Estudiosos como Karl Schöllhammer (1995), Raquel Serur (1996), Alfonso de Toro (2002) y Carlos Dámaso Martínez (2009) concuerdan en considerar la novela de Bioy como un ejemplo de lo fantástico, aunque presente algunas diferencias con lo establecido por Todorov (De Toro, 2002). Otros, como Daniel Mesa (2002), Teresa López Pellisa (2009) y Mariano García (2017), prefieren identificarla como un relato de ficción científica. Anouck Linck (2017), por el contrario, conjuga ambas ideas y señala que *La invención* puede considerarse como una novela fantástica y de ciencia ficción al mismo tiempo. José Sardiñas (1997), en cambio, propone un cambio de perspectiva en el género: del relato policial a la ficción científica con rasgos de lo fantástico. Esta es una muestra de lo complicado que ha resultado determinar el género de la novela

³ Para más información sobre estas categorías, véase el artículo de Amit Marcus (2011/2012) citado en la bibliografía.

de Bioy Casares. En este artículo no me decantaré por ninguna de las propuestas porque para mí el género de la novela es múltiple o cambiante y se puede explicar a través del doble, cuestión que merece una investigación más profunda y detallada.

Además de las características mencionadas sobre el doble, Jourde y Tortonese proponen los conceptos de doble objetivo y subjetivo, con el propósito de no anular las sutiles variaciones que un tema como éste puede ofrecer y formular una tipología más dinámica para estudiarlo. A partir de estas dos categorías, que explicaré a continuación, se desarrolla el análisis del artículo.

La tensión que se produce entre la identidad y la diferencia puede surgir entre “el yo” y “el otro” o entre otros dos individuos. Para poder discernir entre ambas posibilidades, se debe partir de la perspectiva del personaje principal, quien a menudo coincide con el narrador: si el protagonista se enfrenta a su propio desdoblamiento, se puede hablar de un doble subjetivo; por el contrario, si sólo presencia la aparición del doble de otro personaje, se alude a un doble objetivo. Jourde y Tortonese consideran que establecer el tipo de duplicación que se trata en el texto resulta primordial porque las relaciones entre los personajes y los dobles influyen en la trama, la perspectiva, y en la narrativa misma (1996, p. 92). Por lo mismo, mencionan que el tiempo narrativo consiste en un elemento fundamental para estudiar el *doppelgänger*, pues la relación del personaje principal con el doble evoluciona en el tiempo a través de distintos episodios cuyo sentido interpretará el lector; la narración, por lo tanto, también está implicada directamente en el análisis del doble (1996, p. 92).

DOBLE OBJETIVO Y SUBJETIVO

El doble objetivo, en contraste con el subjetivo, se ha utilizado con menos frecuencia en la literatura. Este tipo de desdoblamiento problematiza la relación del sujeto, el personaje principal, con su mundo. El sujeto que se enfrenta a este doble se cuestiona si las leyes ordinarias de la naturaleza se encuentran perturbadas o si su presencia o su conciencia son las encargadas de despertar las alteraciones.

Con este tipo de desdoblamiento surge la sospecha de que exista un principio o mecanismo secreto que produzca los objetos idénticos, pues siempre parece que hay una intención específica detrás de la aparición de los dobles; sólo un artificio, y no la naturaleza, sería capaz de originar una percepción monstruosa. El *doppelgänger* objetivo implica una relación paranoica del sujeto con el mundo. De alguna manera,

se asemeja al doble subjetivo, pues el personaje principal interpreta intenciones, de las cuales parece ser el centro, en todos lados. Si hay “una conspiración contra él, ¿por qué no creer que es él mismo quien la dirige? Lo cual, por cierto, es perfectamente correcto” (Jourde y Tortonese, 1996, p. 100).⁴

En este tipo de desdoblamiento, el exceso de significado se vincula con el sintentido; todo parece provenir de una voluntad externa. El doble se manifiesta en una serie de episodios y con unas redes de signos que el personaje principal, junto con el lector, tendrá que descifrar, lo cual impulsa una lectura sospechosa de la realidad. En este tipo de doble se crea una sensación de que cada individuo ha perdido su razón de ser; la semejanza entre dos sujetos tiende a privarles de sustancia, y es por ello que “el doble objetivo se aproxima a los simulacros, autómatas, marionetas y payasos”⁵ (1996, p. 101), como es el caso de *La invención de Morel* con los fantasmas artificiales.

El doble subjetivo, por otro lado, cuestiona la relación del personaje consigo mismo. El sujeto que se enfrenta a su doble pone en duda el principio de la individualidad del ser humano al verse articulado en dos instancias: sujeto y objeto. Ver su manifestación duplicada en otro ente le permite descubrir que existe fuera de sí mismo; sin embargo, esto lo desconcierta: el sujeto no comprende quién es ni dónde se unen su yo-sujeto con su yo-objeto, el cual es reconocido por los demás seres en el mundo. Por el descubrimiento de la fragmentación, las características que definen al sujeto dejan de pensarse como necesarias y se entienden como contingentes. Esta revelación de la contingencia implica una doble pérdida: “en tanto que objeto, el personaje ya no se posee a sí mismo, sino que le pertenece a los otros, a su deseo, a las leyes de la moral o de la estética; en tanto que sujeto, pierde todo el contenido e identidad”⁶ (Jourde y Tortonese, 1996, p. 92).

Las expresiones del doble subjetivo, como los reflejos, las sombras, los retratos, cosifican a los sujetos, pues los inscriben en el mundo de los objetos. El pacto diabólico en los relatos de doble se convierte en el punto máximo de la cosificación: aunque recuperar la sombra fugitiva a cambio del alma parece un trato aceptable, la pérdida del ánimo termina por convertir al sujeto en objeto, lo cual se advertía desde la presencia de su sombra. Jourde y Tortonese señalan que el personaje no tiene escapatoria: al

⁴ La traducción de ésta y las siguientes citas son mías: “S’il y a un complot dirigé contre lui, pourquoi ne pas croire que c’est lui-même qui le dirige? Ce qui d’ailleurs est parfaitement exact” (Jourde y Tortonese, 1996, p. 100).

⁵ “le double objectif se rapproche alors des simulacres, automates, marionnettes et clowns” (Jourde y Tortonese, 1996, p. 101).

⁶ “en tant qu’objet, le personnage ne se possède plus, il appartient aux autres, à leur désir, aux lois de la morale ou de l’esthétique; en tant que sujet, il perd tout contenu et toute identité” (Jourde y Tortonese, 1996, p. 92).

destruir al doble o alejarse, el protagonista intenta superarse a sí mismo y convertirse en una divinidad de su ser, pero resulta en vano: el sujeto siempre se encuentra atrapado por el objeto. Ni siquiera el deseo, que pareciera ser una alternativa para que el personaje evite la confrontación consigo mismo al enfocar su atención en otro ente externo, permite que el doble subjetivo escape de su función de objeto.

EL DOBLE OBJETIVO EN *LA INVENCION DE MOREL*: NARRADOR, ESPACIO, IMÁGENES

Para estudiar la figura del doble objetivo en la novela de Bioy, conviene comenzar por el personaje principal/narrador. *La invención de Morel* está contada por un narrador autodiegético con focalización interna fija, es decir, quien relata los acontecimientos corresponde con la figura del personaje principal. Este narrador autodiegético narra su experiencia en su diario: “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro” (Bioy, 1999, p. 15). El fugitivo no sólo es protagonista de su historia, sino que también es consciente de la narración de su discurso que, si bien comenzó como un testimonio personal, pasó por un proceso de edición, como lo prueban las notas del editor a lo largo del relato. La voz narrativa es consciente de que está escribiendo un relato, y a partir de esa conciencia configura su discurso.

Desde el inicio de la novela, el narratorio conoce muy pocos datos del narrador; éste explica que es un fugitivo de la justicia y que llegó a esa isla, donde suceden acontecimientos extraños, por ayuda de un mercader italiano en Calcuta: “Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla. [...] Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro” (Bioy, 1999, p. 16). A pesar de los comentarios del mercader, el narrador detesta tanto su vida que decide partir a la isla. Nunca se sabe, probablemente por su condición de fugitivo, el motivo de su persecución ni su nombre verdadero. Éste es el primer conflicto identitario del narrador.

De acuerdo con Luz Aurora Pimentel (1998), el nombre consiste en el punto de partida para la individuación e identidad de un personaje. La inestabilidad del nombre, no tener uno o cambiarlo varias veces, constituye la base de “los más profundos cuestionamientos sobre la identidad” de un personaje (Pimentel, 1998, p. 66); quienes presentan una identificación nominal limitada podrían sufrir “una crisis de identidad propia o de aceptación de identidad por parte de los demás” (Vital, 2017, p. 23). El fugitivo, sabedor de su crimen y de su estado de perseguido,

decide escapar a una isla supuestamente vacía —“Pero tan horrible era mi vida que resolví partir” (Bioy, 1999, p. 17)— con el propósito de buscar un nuevo comienzo y una oportunidad de existencia no marcada por su condición de prófugo. Por eso, a su llegada a la isla, evita utilizar un nombre que lo identifique y por el cual puedan rastrearlo. De la misma manera, elude las explicaciones sobre su persecución judicial para generar un efecto de compasión en los lectores de su diario: “demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de los policías [...] es un infierno unánime para los perseguidos” (Bioy, 1999, p. 16). La ausencia del nombre y la falta de explicación sobre su huida resultan significativas para comprender la problemática identidad del personaje y sus transformaciones a lo largo de la trama.

Además del nombre, existen otros rasgos importantes para analizar la identidad de los personajes, como su ser (la descripción) y su hacer (la narración) (Pimentel, 1998, p. 68). En relación con el primero, se sabe muy poco del fugitivo: su nacionalidad, venezolana, y que un mercader italiano lo ayudó a llegar a la isla por medio de un barco que partió desde Rabaul, pero se desconocen las razones de su huida y su nombre. El narratorio también percibe que el narrador posee un nivel cultural elevado, pues menciona la intención de redactar dos grandes obras: “Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la Defensa ante sobrevivientes y el Elogio de Malthus” (Bioy, 1999, p. 16). La decisión de los temas de su proyecto de escritura responde, de acuerdo con Mesa, a un rechazo a la sobrepoblación: “No hace falta profundizar demasiado para descubrir que el fugitivo narrador está obsesionado por la abundancia excesiva de seres humanos” (2002, p. 293). Esta aseveración la confirma el mismo narrador en la novela: “No abundaré sobre los peligros que acechan a esta isla, a la tierra y a los hombres, en el olvido de las profecías de Malthus” (Bioy, 1999, p. 98). El objetivo del perseguido al llegar a una isla desierta es escapar de la justicia y reinventar su identidad en un lugar alejado de la sociedad; sin embargo, no podrá cumplir su propósito.

El narrador, quien estaba convencido de que se encontraba en una isla abandonada, descubre la presencia de otros “veraneantes”. Inicialmente duda sobre la autenticidad de sus visiones —pues no se ha percatado de la llegada de ningún barco a la isla—, pero se convence de que esos seres humanos son similares a él: “Por su aparición inexplicable podría suponer que son efectos del calor de noche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones, ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (Bioy, 1999, p. 16). El narrador no se pregunta, al menos al inicio, por la naturaleza de los veraneantes. Para el fugitivo estos habitantes implican una amenaza de ser perseguido y perder su libertad.

La presencia de los visitantes atenta contra su independencia, pues éste teme ser capturado: “Desconfío. Estoy listo para sorprender la conspiración más silenciosa” (Bioy, 1999, p. 39). Incluso cuando el narrador descubre a Faustine, quien observa todos los días el atardecer, sospecha que ella puede ser un anzuelo para atraparla: “Quizás esté preparando una estupidez irremediable; quizá esta mujer, entibiada por soles de todas las tardes, me entregue a la policía” (Bioy, 1999, p. 29). Similar al papel de la víctima en un relato policial, el narrador cambia su hacer para evitar ser atrapado: se oculta de los habitantes de la isla, se vuelve pudoroso y teme que lo encuentren; vive en la zona más hostil de la isla —“estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable” (1999, p. 15)— y se levanta antes que los otros habitantes —“Como era temprano, me pareció que no había riesgo en ir a verlas. Los intrusos dormían” (1999, p. 40)—. Se acostumbra a esta forma de vida y configura sus acciones con base en este objetivo.

Esta primera parte de la novela, de acuerdo con Sardiñas (1997), cumple con las expectativas de un relato policial:⁷ se nos cuenta todo desde una sola perspectiva de acuerdo con la información que posee el narrador con el objetivo de resolver un misterio; coincide con las acciones de alguien que busca huir de la justicia, y no se cuestiona los fenómenos como algo extraño o sobrenatural (1997, pp. 94-95). Sin embargo, a partir del enfrentamiento continuo con el doble objetivo que se presenta en el espacio y las imágenes, el narrador percibe que no se trata de una táctica para atraparla, sino de una serie de fenómenos inusitados; esto se ejemplifica mediante la interacción fallida con Faustine. El narrador, incitado por su atracción, intenta dirigirle la palabra, pero ella lo ignora: “No fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tiene no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver” (Bioy, 1999, p. 38). Después del contacto frustrado, se propone construirle un jardín para que ella lo note; sin embargo, también su objetivo fracasa: “Pasó, de ida y vuelta, al lado de mi jardincito, pero simuló no verlo” (Bioy, 1999, p. 45). Además de las interacciones con Faustine y de las apariciones repentinas, el narrador advierte la repetición de las

⁷ La clasificación del relato policial como género literario independiente ha sido conflictiva. Pocos autores —entre ellos Borges, Bioy y Alfonso Reyes— han reconocido el valor de la literatura policial y promovido su difusión. Rosa Pellicer (2017), en su artículo “Borges, Bioy y el género policial”, reflexiona ampliamente acerca de los argumentos de Borges y Bioy a favor del género y la presencia de la literatura policial en algunas de sus obras. Ambos escritores aclamaban la novela policial por ser una “trama bien urdida por la inteligencia” (Pellicer, 2011, p. 112); muestra de ello es el impulso del género en Argentina, la publicación de una antología de relatos policiales en 1943 y la creación, un año más tarde, de la colección editorial de Emecé El Séptimo Círculo, coordinada por Borges y Bioy. Para más información de la relación de ambos con la novela policial, véase el texto de Pellicer (2017).

pláticas y acciones de los personajes: “Las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno” (Bioy, 1999, p. 45). Ante estos acontecimientos, el narratario no sabe si hesitar sobre la naturaleza extraña de los sucesos o sobre la información que recibe del narrador porque su estado mental genera desconfianza y, como bien señala Pimentel, no sólo importa la información que se cuenta, sino también la calidad de la información (2002, p. 95).

El punto de vista del narrador es una aproximación esencial para entender desde dónde se cuenta la novela, sobre todo si éste es la fuente de información principal (Pimentel, 1998, p. 114). En el caso de *La invención de Morel*, el punto de vista coincide sólo con una mente figural, la del fugitivo, y por lo tanto la selección de información se restringe a sus “limitaciones cognoscitivas perceptuales y espacio-temporales” (1998, p. 99). La confiabilidad de la información recibida, aunque sea escasa, por parte del narrador depende de “la ilusión de ‘objetividad’ que logre a través de este retrato” (1998, p. 71). El punto de vista del intruso, sin embargo, falla en ser objetivo y despierta la sospecha del narratario.

A lo largo del desarrollo de la trama se observa una postura cambiante con respecto del grado de fiabilidad de la información del fugitivo. Al inicio, el narratario compadece al recién llegado y recibe, a través del texto, los datos que éste le informa. Como el intruso tiene limitaciones cognoscitivas sobre la máquina de Morel y sus consecuencias, el narratario descubre junto con el fugitivo la razón de los acontecimientos extraños, comparte su perspectiva.

La elección de una voz narrativa autodiegética con focalización interna fija funciona para sugerir la presencia de un relato policial, incitar compasión en el narratario y manifestar el doble objetivo. Recordemos que, con este tipo de dobles, la perspectiva del narrador resulta fundamental porque es éste quien percibe la alteración de su mundo. Por la existencia del mismo *doppelgänger*, el narrador presiente el fenómeno, pero, antes de dudar sobre la naturaleza, desconfía de sus percepciones: se siente paranoico o como protagonista de un sueño. Estas dudas las advierte el narratario también y, por ello, no se puede fiar de la veracidad de lo que se cuenta.

El narrador-fugitivo alude varias veces a su trastornada condición mental. Al principio narra las arduas circunstancias del viaje desde Calcuta y cómo este pudo haberle provocado alguna afección: “Viví enfermo, dolorido, con fiebre, con muchísimo tiempo; ocupadísimo en no morirme de hambre” (Bioy, 1999, p. 30) y “El sol me deshacía el cráneo y aunque remé hasta aquí, he de haber perdido la conciencia mucho antes de llegar” (Bioy, 1999, p. 70). Esta sospecha de enfermedad

parece servirle al narrador como justificante racional de las extrañas apariciones de los veraneantes: “Tal vez no sea indispensable: esta gente desaparecerá, tal vez he tenido alucinaciones” (1999, p. 31).

Las características de la isla tampoco le causan bienestar al fugitivo: “Esto es un infierno. Los soles están abrumadores. Yo no me siento bien” (1999, p. 70). Héctor Cavallari coincide en que todo lo que recibe el narratario del fugitivo “puede ser una pura fantasía demente o producto de un delirio paranoico o de una tergiversación autojustificante” (1997, p. 102). El narrador, quien percibe el doble objetivo, cree que todo es producto de sus manifestaciones mentales o que él mismo estimula el fenómeno, por lo cual el narratario no puede confiar en la perspectiva narrativa.

La presencia del doble objetivo, como señalan Jourde y Tortonese, genera una relación paranoica del narrador con el mundo. Si el narrador ya sospechaba que todo parecía una conspiración para capturarlo —según la perspectiva policial sugerida por la novela—, el doble objetivo acentúa este pensamiento: “Sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí” (1999, p. 53). Este exceso de interpretaciones, de las cuales el narrador parece ser el centro, lo llevan a razonamientos sin sentido, por ejemplo, considerar la posibilidad de que sea invisible: “Que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación me hayan vuelto invisible [...] Objeción: no soy invisible para los pájaros, los lagartos, las ratas o los mosquitos” (p. 68). También llega a contemplar la probabilidad de que él haya fallecido o de que los demás se encuentren muertos y él haya accedido a ese mundo en calidad de viajero como Dante. En estos cuestionamientos del individuo, el doble parece dejar de ser más objetivo y parecerse al subjetivo, pues él es el causante del extraño fenómeno.

¿La isla como espacio único o múltiple?

El espacio presagia la naturaleza infausta de los habitantes y resulta propicio para la manifestación del doble. La isla, desde la descripción inicial del mercader italiano, se asimila como un lugar siniestro. De acuerdo con Cirlot, la ínsula puede interpretarse como un “símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte”; particularmente, la isla a la que llega el fugitivo se encuentra alejada de la “civilización y toda razón lógica” (1979, cit. en Ordiz, 2012, p. 7). La atmósfera presenta también sucesos anormales, como la vegetación que se reproduce sin parar ni obedecer las leyes naturales: “Plantas, pastos, flores de primavera, de verano, de otoño, de invierno, van siguiéndose con urgencia en nacer que en morir [...] acumulándose

inconteniblemente. En cambio, los árboles están enfermos; tienen las copas secas, los troncos vigorosamente brotados” (Bioy, 1999, p. 20). Sin embargo, el narrador procura buscar una solución a través de la racionalidad: “Encuentro dos explicaciones: o bien que las yerbas estén sacando la fuerza del suelo o bien que las raíces de los árboles hayan alcanzado la piedra” (p. 21). Estos episodios consisten en indicios de la materialidad insólita de la isla y de las imágenes que la habitan.

La incertidumbre sobre la localización de la isla también resulta significativa. Así como la indeterminación del apelativo del fugitivo, el narrador nunca sabe cuál es el nombre de la isla ni dónde se encuentra exactamente y comparte la interrogante con el narrador. Al principio, el fugitivo afirma: “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de las Ellice” (Bioy, 1999, p.19). Sin embargo, el Editor desmiente estos datos: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice —o de las lagunas— son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral” (p. 19). Esta indeterminación espacial, según Ordiz (2012), es característica de los textos góticos contemporáneos: el desconocer la ubicación de la isla, así como sus límites territoriales, acentúa el aspecto oscuro y misterioso del espacio. Por esa incertidumbre, el narrador puede llegar a sospechar que el fugitivo no está en una isla real, sino en una prisión, en un manicomio o que todo sea parte de un sueño alucinatorio.

Además de la naturaleza siniestra, el espacio mismo representa los fenómenos del desdoblamiento. A pesar de que pareciese que existe una unidad espacial —la isla—, en realidad la novela sucede en múltiples lugares del mismo espacio: los “bajos”, el sitio menos habitable de la ínsula; la “colina”, donde se encuentran las construcciones; o las “rocas del oeste”, donde el narrador se reúne con Faustine (Mesa, 2002, p. 296). Asimismo, se muestran distintos lugares interiores: la capilla, el museo y la pileta de natación. En esos espacios también se presenta la duplicación a través de los interiores laberínticos. La descripción del sótano del museo consiste en la mejor representación de la multiplicidad: “Entré en una cámara poliédrica —parecida a unos refugios contra bombardeos que vi en el cinematógrafo— [...] Di un paso [...] por arcadas de piedra en ocho direcciones vi repetirse, como en espejos, ocho veces la misma cámara” (Bioy, 1999, p. 26). La mención de objetos poliédricos, espejos y cámaras en múltiples direcciones insinúa la presencia de la duplicación en el relato. Para Mesa, a diferencia de Ordiz, lo siniestro no recae en la indeterminación del espacio, sino en la reiteración, que también es una característica de lo *unheimlich* de Freud: “Lo más horrible del espacio tiene que ver con que el mismo espacio es simulacro y repetición” (2002, p. 297). El doble, que se

manifiesta en el espacio, consiste en el prototipo de reiteración porque implica la irrupción de la unicidad.

Asimismo, la isla cuenta con su propio doble cronológico. Por un lado, se encuentra el simulacro de la ínsula que habitaron Morel y sus amigos; por el otro, la isla a la que llegó el fugitivo. Ambos espacios, que originalmente se encontraban en tiempos disímiles, coexisten y se condensan en el tiempo del fugitivo. Mesa (2002) también reconoce este fenómeno y decide clasificar ambos períodos: “Así, se produce en la novela una superposición de tiempos: el que podríamos llamar ‘tiempo artificial’ (la semana reproducida en la que se mueven las imágenes) y el ‘tiempo real’ (la historia del fugitivo en la isla)” (p. 303). No obstante, más que poner el acento sobre el tiempo, debe ponerse sobre el espacio porque en éste se manifiesta al doble objetivo.

Tanto los objetos como el paisaje representan el doble y la repetición. Como ambos simulacros —el del tiempo de Morel y el suyo— se interponen, el narrador percibe fenómenos inusuales de repetición. Por ejemplo, parece que se hubiesen deshecho las acciones que el fugitivo ya había ejecutado: “Debajo de mí nadaban peces idénticos a los que había sacado podridos en los días de mi llegada” (1999, p. 60). También el intruso percibe la duplicación de los objetos: “Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé; no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar” (p. 79). El narrador, incluso, se da cuenta de cómo el paisaje cambia al adelantarse el verano o al observar “las dos lunas y los soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición local; sin embargo, me parece más probable que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna o sol, mar y aire visible” (p. 66). Para explicarse la aparición de los dos soles, el fugitivo alude a una cita de Cicerón en la que él también había mencionado un suceso similar y, de esa manera, sustenta su explicación racional. Sin embargo, el narrador no puede confiar en la cita ni en las visiones del fugitivo; el acontecimiento despierta la sospecha de que la realidad del narrador se encuentra alterada. Esta escalofriante alteración, en cambio, la comprende el narrador tras la lectura del informe de Morel: “Estas paredes [...] son proyecciones de las máquinas. Coinciden con las paredes hechas por los albañiles (son las mismas paredes tomadas por las máquinas y después reflejadas sobre sí mismas)” (pp. 112-113). Hacia el final del relato, el fugitivo es consciente de la presencia del doble cronológico —es decir, de la copia de un mismo objeto en tiempos distintos— y la repetición en el espacio. La alteración de la realidad del espacio se intensificará con la presencia de los “fantasmas artificiales”.

Las proyecciones antropomórficas de la máquina moreliana

El doble objetivo, que se puede observar en el espacio, también se manifiesta en los habitantes de la isla. Los veraneantes, que al principio constituyen una amenaza de captura para el narrador, son en realidad representaciones de Morel y sus amigos similares a los actuales hologramas. A partir de las últimas décadas, el relato ha despertado el interés de los críticos porque la propuesta de la máquina de Morel se asemeja a la realidad virtual o al mundo digital ahora conocido. En 1940, esta realidad —apenas sospechada— no sobrepasaba los relatos de ciencia ficción, y, más bien, otros inventos —ahora cotidianos— como el cinematógrafo, la televisión y la cámara influyeron esta idea.

Mariano García (2017) hace una exhaustiva revisión sobre las lecturas que pudieron haber influido a Bioy Casares para la creación de la máquina de Morel y la novela en general tomando como base a otros estudiosos previos como Jorge B. Rivera (1972) y Suzanne Jill Levine (1982). Además de las alusiones —múltiples veces reconocidas por la crítica— a *La isla misteriosa* (1875), de Jules Verne, o a *La isla del doctor Moreau* (1895), de H. G. Wells, García reflexiona acerca de otras lecturas subrepticias presentes en la novela. Por ejemplo, Bioy Casares parece inspirarse en *El castillo de los Cárpatos* (1892), de Jules Verne, en el uso de la tecnología para la reproducción de figuras humanas (Rivera, 2004, cit. en García, 2017, p. 452). Para Levine, otras lecturas como “La vuelta del maestro” (1929), de Alexandra David-Neel, o *The Croquet Player* (1936), de Wells (García, 2017, p. 453), son fundamentales para la novela. Otras influencias destacables de la literatura francesa son los escritores Raymond Roussel, discípulo de Verne, y Paul-Jean Toulet, de quien pudo haber tomado el nombre de Faustine (García, 2017, p. 454). Para rastrear más sobre los hipotextos de *La invención de Morel* y de otras obras de Bioy, conviene adentrarse en el texto de García.

En la novela, los simulacros o imágenes que observa el narrador constituyen dobles virtuales, grabados por una tecnología similar a la de una cámara fotográfica o un cinematógrafo, de los anteriores visitantes de la isla. En un principio, Morel había imaginado la creación de seres artificiales inconscientes, como los seres de un filme: “Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica” (1999, p. 89). Los hologramas se reproducirían una y otra vez, como un largometraje que puede representarse infinitamente; no obstante, Morel pensó que si se les añadía la capacidad de sentir, el alma se podría perpetuar en las imágenes holográficas: “Congregados los sentidos, surge el alma. [...] Madeleine estaba para la vista,

Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el tacto: Ya estaba Madeleine” (1999, p. 90). En cambio, nada comprueba que los seres copiados por Morel tengan alma. El narrador, quien ha acumulado pruebas de que los simulacros existen en un plano distinto, sugiere la invención de otra máquina para verificar si los dobles tienen conciencia. Sin embargo, por la imposibilidad de que el fugitivo se comuniquen con ellos, parece que no tienen alma ni conciencia, y, en este sentido, se asemejan a la figura de los autómatas.

Los “fantasmas artificiales” de la isla se pueden comparar con este tipo de dobles mecánicos, aunque no son estrictamente lo mismo porque las imágenes morelianas no son máquinas. Los autómatas, según Jourde y Tortonese, borran la distinción entre lo animado y lo inanimado. En general, la identidad formulada en el doble objetivo tiende a privar de sustancia al ente que se desdobra; sin embargo, esto se acentúa en el caso de los autómatas, las marionetas, los gólems. La esencia parece residir en el nuevo doble artificial, en lugar de estar dividida en dos entes; además, los simulacros de *La invención de Morel* cumplen con una de las características fundamentales de los autómatas: el antropomorfismo (Jourde y Tortonese, 1996, p. 165).

La idea, también propuesta por Jourde y Tortonese, de ser máquinas con movimiento autónomo se debe tomar con cuidado porque los fantasmas artificiales no son robots, pero parecen tener vida propia a través de los sentidos y ser independientes porque el narrador desconoce qué origina su movimiento. Para María Lorenzo, retomando las palabras de Patrick J. Gyger (2009, cit. en Lorenzo, 2013, p. 192), las copias de Morel también se consideran autómatas en tanto que no tienen una vida propia, sino sólo una apariencia de ella, pero su imagen se presenta como auténtica realidad. En este sentido, continúa Lorenzo, si la novela se considera una alegoría del cine, los “fantasmas artificiales” pueden anticipar la animación cinematográfica, pues se le infunde vida a un personaje o doble animado que carece de ella (2013, p. 192).

También los autómatas representan lo que Freud nombraba *das unheimliche*, que se ha traducido como lo siniestro o lo ominoso. Este término alude a aquello que produce una experiencia psicológica ambivalente: familiar y desconcertante al mismo tiempo. Se considera que el doble es un fenómeno siniestro porque genera esta sensación de inquietud: parece que el desdoblamiento muestra algo nuevo, algo desconocido, pero en realidad es la expresión de aspectos reprimidos del ser: “lo ‘unheimlich’, pues esto último, lo ominoso, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Freud, 1992, pp. 224-225). La repetición, como parte del doble, produce el mismo efecto porque parece que nos

enfrentamos a algo conocido, pero la misma reiteración de algo que creíamos único impulsa el sentimiento inquietante. En este caso, el narrador es quien experimenta una sensación siniestra al enfrentarse con simulacros.

Para el fugitivo, la presencia de otros habitantes representa un contacto con la sociedad en la isla desierta, pero, debido a su naturaleza artificial, los hologramas simbolizan su propia muerte. Los simulacros, que se pueden interpretar como dobles del narrador (Ordiz, 2012, p. 13), despiertan una sensación inquietante: el fugitivo busca iniciar una conversación con Faustine, pero su silencio e incapacidad de comunicación le revelan la otredad artificial y la muerte: “Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio” (Bioy, 1999, p. 38). Incluso el narrador presagia su deceso con la dedicatoria a Faustine en el jardín: “Mi muerte en esta isla has desvelado” (p. 43). Tanto Ordiz como Lorenzo coinciden con esta idea: Morel crea su máquina y las imágenes con el objetivo de preservar la vida, pero termina convirtiéndose en un símbolo de la muerte porque atenta contra la identidad del narrador (Lorenzo, 2013, p. 189).

Por culpa de los simulacros, el fugitivo experimenta una sensación ominosa que irrumpe en su realidad y presagia su destino trágico. La crisis de “lo verdadero y falso, propio y ajeno” (Ordiz, 2012, p. 13), incitada por el enfrentamiento con el doble objetivo, lleva al protagonista a cuestionarse su propia existencia: “no estuve muerto hasta que aparecieron los intrusos; en soledad es imposible estar muerto” (Bioy, 1999, p. 70). La presencia de los intrusos define, como se observa en la cita, su relación con la muerte. Paz concuerda con que los simulacros “amenaza[n] la misma noción de ‘identidad’ y ‘realidad’ del narrador” (2007, p. 766), y, para mí, esto derivará en un cambio de dobles. La convivencia con los habitantes artificiales y el descubrimiento del funcionamiento de la máquina de Morel impulsarán la manifestación de un doble subjetivo y el deseo del intruso, cautivado por esta nueva posibilidad de existencia al lado de Faustine, de convertirse en un fantasma digital.

EL DESDOBLAMIENTO DEL NARRADOR: ENTRE LA IDENTIDAD *IPSE* E *IDEM*

Para comprender la presencia del doble subjetivo, me interesa analizar el personaje de Morel y profundizar en el narrador y su identidad con base en los postulados teóricos de Paul Ricoeur y Angélica Tornero, así como mencionar el vínculo entre el

doble subjetivo y el deseo, que en este caso está representado en la figura de Faustine. El deseo, de acuerdo con Jourde y Tortonese, consiste en una aparente escapatoria de la función de objeto del doble subjetivo, anhelo que el narrador no logra hacia el final del relato. Me referiré únicamente a estos dos personajes porque se construyen como agentes y enunciadorees a través del informe científico y del diario.

Los primeros datos que el narratorio obtiene sobre Morel se reducen a la descripción que el fugitivo hace de él mientras lo observa con Faustine: “Mi esperanza puede ser obra de los pescadores y del tenista barbudo. Hoy me irritó encontrarla con ese falso tenista” (Bioy, 1999, p. 29). El narrador también advierte que Morel puede ser francés, por su apellido y por la lengua que habla con Faustine. La información que presenta el fugitivo también carece de objetividad, pues, a causa de la relación que éste mantiene con Faustine, el narrador considera a Morel su némesis y sólo lo describe en un tono peyorativo: “Ese falso impostor no me vencerá” (p. 29), “Este hombre ha de ser mi enemigo” (p. 48) y “[Es un] mundano hombre de ciencia” (p. 86). El fugitivo cree que tanto Morel como él compiten por la misma mujer. No obstante, la descripción física o los breves diálogos no son las únicas noticias que el narratorio tiene del científico.

Aunque Morel también es una copia, su figura se complejiza por la existencia de su informe. El fugitivo no solamente es testigo de la escena —proyectada por la máquina— donde Morel explica a sus amigos los pormenores de su invento, sino que también encuentra su informe, que adjunta como parte de su diario: “Morel tenía unas hojas de papel de seda amarillo, escritas a máquina [...] (Empezó a leer las páginas amarillas que inserto en la carpeta. Hoy a la mañana, cuando me escapé del museo, estaban sobre la mesa; las tomé de ahí)” (1999, pp. 82-83). El informe encontrado incluye otros fragmentos del discurso no enunciados por Morel. El narratorio recibe directamente las palabras del científico, aunque también se encuentran mediadas y comentadas por el narrador. A partir de esta mediación se pueden entender los cambios de actitud del fugitivo —comprende y compadece al inventor—, así como la presencia del doble subjetivo, es decir, su propio desdoblamiento. Para aproximarnos a esta cuestión, las ideas de Ricoeur y Tornero resultan imprescindibles.

En *Tiempo y narración*, el filósofo francés postula el concepto de identidad narrativa. El término *identidad* en relación con un personaje o una comunidad intenta responder, en un principio, a la pregunta del agente de una acción y se obtiene un nombre propio, concreto; sin embargo, tal nombre existe y se sostiene por la narración de una vida. Por eso, Ricoeur (1999) considera que la identidad se define por medio

de la narrativa: “La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa” (p. 997). Esta propuesta, señala Tornero (2011) a partir de Ricoeur (1999), permite comprender la identidad a través de la refiguración del tiempo. Esto significa que, a pesar de los cambios o situaciones contingentes, se puede distinguir al sujeto que habla porque se narra una historia de vida “realizando una síntesis de lo heterogéneo en el marco de un ‘pensamiento’ o tema” (Tornero, 2011, p. 149). Desde la perspectiva de la identidad narrativa, el relato advierte un entendimiento del sujeto vinculado con su entorno.

Ricoeur establece dos tipos o usos de identidad: *idem* e *ipse*. La primera, también reconocida como mismidad, se refiere a la sustancia de un individuo, es decir, aquello que permanece temporalmente (Ricoeur, 2006, p. 109). La identidad *ipse*, por otro lado, que se podría interpretar como “sí/él mismo”, alude a lo que se va modificando a lo largo del tiempo o de la narración. Esto quiere decir que la “identidad no es única y para siempre, sino que se resuelve a través de diferentes situaciones propias del sujeto actuante, del agente de la acción, que se reconoce al narrar las historias de la vida” (Tornero, 2011, p. 150). Así, la identidad narrativa resulta de “la integración de lo heterogéneo en la historia narrada” (Tornero, 2011, p. 150). La literatura explora una escala de “variaciones imaginativas” entre ambas identidades: *idem* e *ipse*. Además de este binomio, la trama se constituye como un elemento imprescindible para entender la reconfiguración de la identidad del personaje.

El personaje, de acuerdo con Tornero (2011), que retoma a Ricoeur (1999), debe comprenderse como una categoría narrativa. El sujeto, como realiza las acciones del relato, posee una función que pertenece a “la misma inteligencia narrativa que la propia trama”, es decir, se puede considerar que “está construido narrativamente” (Tornero, 2011, p. 160). En los textos en que la trama predomina, a pesar de que no sea en el sentido aristotélico, “es posible que el lector refigure la temporalidad como un entramado en el que ciertas acciones tienen antecedentes y consecuentes” (Tornero, 2011, p. 159). El relato, en el caso de los personajes literarios, compone la identidad narrativa de los personajes, la cual se forma como el punto medio entre la identidad del carácter (*idem*) y la de sí mismo frente al otro (*ipse*) (Tornero, 2011, p. 160). La trama manifiesta una relación tan tensa entre ambas formas de identidad (*idem* e *ipse*) que puede crear conflictos identitarios: como la confusión de la categoría *idem* con *ipse* o, incluso, como en la narrativa del siglo XX, el intento de plantear la pérdida de la identidad: *ichlosigkeit* (Tornero, 2011, p. 161). Sin embargo, a pesar de estos conflictos, siempre se manifiesta lo *idem* —aquello que permanece— y, por ello, se puede reconocer a un personaje sin importar sus transformaciones.

En *La invención de Morel*, la identidad del fugitivo, desde el principio del relato, se muestra como inestable para el narratario. Sobre lo *idem*, como ya se había advertido, se conoce muy poco: apenas su nacionalidad y la razón de su llegada a la isla. Su condición como fugitivo, que en principio parece una característica de la identidad *ipse*, se convierte en parte de él mismo. El narrador no puede dejar de ser prófugo en la ínsula; su estado como fugitivo y su preocupación por ser capturado son constantes a lo largo del relato, incluso estas inquietudes se presentan tras haber descubierto la máquina de Morel: “Después de la explicación de Morel me pareció que todo era maniobra de la policía; no me perdonaba mi lentitud en comprenderlo” (Bioy, 1999, p. 94). El narrador habría permanecido con una identidad estable si, como él planeaba, hubiese llegado a una isla vacía; sin embargo, los intrusos y la existencia de la máquina trastornarán su identidad.

A diferencia de los relatos clásicos, en los que predominan las identidades sustancialistas, Tornero (2011) prefiere la alternativa de pensar al sujeto, o al personaje, en constante construcción (p. 154). Para comprender la identidad de un personaje resulta fundamental pensar en el otro o lo otro, pues su mismidad se modificará a partir de su interacción con la otredad (Tornero, 2011, p. 154). Aunque el personaje manifieste una identidad inicial, el propósito es “analizar las situaciones que conducen al personaje a sentir su identidad amenazada, de qué manera estas situaciones afectan al personaje y cómo el lector refigura la historia, no sólo desde el punto de vista temporal, sino también ético” (Tornero, 2011, p. 164). Las posibles amenazas permiten comprender la tensión identitaria y, en cuanto a *La invención de Morel*, el cambio de dobles hacia uno subjetivo.

Los “fantasmas artificiales” generan el conflicto identitario del narrador. Si la convivencia con el otro resulta tan necesaria —como mencionan tanto Ricoeur (1999) como Tornero (2011)— para la configuración de la identidad, ¿cómo podrá construirla el narrador cuando la otredad consiste en un grupo de copias virtuales similares a los hologramas? Al principio de la novela, el narrador cree compartir la isla con habitantes que pueden capturarlo; los vigila obsesivamente con el objetivo de huir de ellos y evitar que lo vean. Sin embargo, el descubrimiento del invento de Morel, así como de su informe, desvela que no existen otros, que aquellos veraneantes que observa sólo son imágenes vacías reproducidas por una máquina y que Faustine, aquella mujer de quien está enamorado, no es más que un simulacro, un “simple objeto” (Bioy, 1999, p. 100). La revelación es desgarradora: “Sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida. [...] 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” (Bioy, 1999, p. 95). A partir de lo anterior, el fugitivo cambia sus hábitos.

Como los otros no pueden observarlo ni interactuar con él, el narrador se transforma en un exhibicionista sin pudor ni cuidado: “Me he sobrepuesto a la repulsión nerviosa que sentía por las imágenes. No me preocupan. Vivo confortablemente en el museo [...] Duermo bien, estoy descansado y tengo, nuevamente, la serenidad” (Bioy, 1999, p. 100). Sin embargo, Miriam V. Gárate repara en lo absurdo que es su exhibicionismo porque su imagen “será aún más translúcida que el agua o el sudor ante los ‘ojos’ ciegos de Faustine” (2012, p. 214). El intruso también resiente la vacuidad de los otros y la incapacidad de ser observado, por eso busca espacios para compartir con su enamorada: “Paso las otras noches a lo largo de la cama de Faustine, en el suelo, sobre una estera, y me conmuevo mirándola descansar tan ajena de la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo” (Bioy, 1999, p. 101). No obstante, los momentos falsamente compartidos no le funcionan: la incapacidad de interacción pone en duda su misma “existencia ‘fáctica’ [...] porque ‘nadie lo percibe’” (Mesa, 2002, p. 306). El prófugo necesita de los otros para construir su identidad y para sobrevivir en la isla.

En el relato, el doble subjetivo se expresa como necesario porque el narrador busca su propio desdoblamiento. El fugitivo es singular: es el único que no cuenta con un *doppelgänger* pero, como no tiene otros seres para construirse, necesita configurarse a partir de la imitación de otros sujetos —seguirá la figura de Morel— o de sí mismo —la decisión de grabarse y permanecer como imagen—. Gárate reflexiona en que la palabra *identidad* es en sí misma ambivalente: simultáneamente refiere a lo único, a lo irrepetible y a lo reiterado, lo idéntico (2012, p. 229). La paradoja es que el narrador busca su otro, su doble subjetivo para construirse; sin embargo, al hacerlo, los límites entre sus funciones de sujeto y objeto se diluyen y, por lo tanto, necesita encontrar, en el reconocimiento de otros o en el deseo hacia Faustine, una forma de ser singular, único. El doble subjetivo se constituye como una manifestación de la ipseidad para recuperar o resaltar la identidad esencial: la *idem*.

En busca de su doble subjetivo, el narrador empieza a semejarse a Morel. El fugitivo lee el informe del inventor y comprende las razones de quien primero había considerado como “un mundano hombre de ciencia” y un “falso impostor”. Al crear la máquina, Morel procuraba “dar perpetua realidad a [su] fantasía sentimental” (Bioy, 1999, p. 85); de la misma manera que el científico, el narrador busca inmortalizar su estancia con Faustine: “Quiero explicarme la conducta de Morel. Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de

sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine” (Bioy, 1999, p.125). Aunque el narrador juzgaba a Morel por haber matado a su amada para perseguir sus fines particulares, después lo admira y lo comprende; ambos comparten su deseo por ella: “La hermosura de Faustine merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes. Yo la he negado por celos o defendiéndome, para no admitir la pasión. Ahora veo el acto de Morel como un justo ditirambo” (Bioy, 1999, p. 125). Las diferencias entre el inventor y el narrador comienzan a difuminarse: “quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. Yo soy el enamorado de Faustine; el capaz de matar y matarse; yo soy el monstruo” (1999, p. 125). El fugitivo anhela ser el protagonista, el verdadero enamorado, el que tuvo la idea de inmortalizar su destino con Faustine.

Esta semejanza entre ambos no sólo se manifiesta en el ser del personaje, sino también en su hacer y en la dimensión discursiva, pues el narrador copia el estilo de escritura de Morel. Como si fuese un científico, el narrador realiza observaciones y pruebas para su proyecto, el cual consiste en grabarse e inmortalizarse al lado de Faustine: “Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios” (Bioy, 1999, p. 127). El fugitivo analiza todas las acciones de Faustine, así como sus movimientos, y se prepara con meticulosidad para que su grabación resulte perfecta: “Un espectador no prevenido podría creerlas igual enamoradas y pendientes una de otras” (1999, p. 130). A pesar de su anhelo por un proyecto impecable, el narrador sabe que no ha logrado su cometido; sus conciencias siempre estarán en dimensiones distintas: “Al hombre que [...] invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas [...] Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso” (1999, p. 130).

La ipseidad del narrador se confunde con la de Morel. Como sujeto, el narrador pierde la diferencia con el científico por sus intereses particulares. El doble subjetivo se hace evidente; se manifiesta sobre todo en los sueños del fugitivo: “Yo estaba en un manicomio [...] Morel era el director. Por momentos, yo sabía que estaba en la isla; por momentos, creía estar en el manicomio; por momentos, era el director del manicomio” (Bioy, 1999, p. 68). El intruso no reconoce la distinción entre el científico y él mismo. Incluso, el narrador advierte que ha pasado de un espectador, como recién llegado a la isla, a un actor, como el científico: “Mis estados anteriores fueron: 1° la desesperación; 2° un desdoblamiento en actor y espectador” (Bioy, 1999, p. 116). Mesa coincide en que se presenta un doble entre el fugitivo y Morel:

La hipótesis de los “dobles” resiste, no obstante, a la “solución” del enigma que proporciona la “invención de Morel”: reaparece al final, cuando el narrador se considera una especie de

alter ego de Morel [...] El simulacro y la multiplicidad que subyacen a la cuestión del doble están instalados en la percepción de la realidad, al margen de explicaciones (2002, p. 301).

El narrador, en busca de su autenticidad, no puede escapar de su desdoblamiento. La única alternativa que parece posible es el deseo.

De acuerdo con Jourde y Tortonese, el deseo es una constante del doble subjetivo porque se presenta como una posibilidad para evitar la confrontación del sujeto consigo mismo. El deseo sexual, continúan los teóricos, parece orientarse hacia la diferencia y “permite escapar de los callejones sin salida de la identidad” (1996, p. 97). Desde la perspectiva externa, el otro deseado se muestra como un ser poseedor de la unidad de sujeto/objeto que el personaje principal anhela. Este personaje procura que el otro lo reconozca y, en esta búsqueda, reproduce su propia escisión: se configura como objeto del sujeto deseante o como sujeto de un objeto deseado (Jourde y Tortonese, 1996, p. 97). En este caso, el narrador, quien tiene una crisis identitaria, busca ser reconocido por Faustine o por cualquiera que los observe. A la vez, el fugitivo reproduce su división sujeto-objeto y se hace pasar como objeto de su enamorada. Sin embargo, esto no lo exime de los problemas del doble.

El sujeto ante el *doppelgänger* se encuentra en una encrucijada. Con la finalidad de que el personaje principal se realice como objeto, señalan Jourde y Tortonese, se requiere destruir al sujeto en sí mismo, decisión que tomará el narrador al final de la novela al grabarse. En cambio, para realizarse como sujeto, debe reducir al otro a un estado de objeto —lo que hizo Morel con Faustine— para apropiárselo. El sujeto, entonces, siempre se encontrará con un obstáculo en los procesos de cosificación. Según los teóricos franceses, la destrucción, simbólica o real, resulta inevitable, pues surge como la necesidad de un deseo que sigue la lógica de su consumo hasta el final (1996, p. 97). La destrucción sirve para cumplir y, al mismo tiempo, aniquilar la posesión. Por ello, la única alternativa que encuentra el narrador es grabarse con Faustine. De la misma manera que Narciso se dejó engañar por un reflejo, el fugitivo se enajena con el simulacro de Faustine y deja todo por ella. Su destrucción física le permitirá cumplir su anhelo de compartir con su amada: “Faustine me importa más que la vida” (Bioy, 1999, p. 108).

No obstante, el narrador ya no tiene dominio sobre sí mismo, sino que le pertenece a su deseo, a otros, a Faustine, a la máquina de Morel. Mónica Bueno (1999) resalta la semejanza entre el nombre de Fausto, quien realiza un pacto con el diablo, y Faustine; en este sentido, el proyecto del narrador de grabarse con Faustine consiste en una especie de pacto diabólico, el cual es el punto álgido de la reificación

(Jourde y Tortonese, 1996, p. 92). Aunque con el acuerdo fáustico el narrador parece reforzar su identidad y su deseo para crear una fantasía amorosa al lado de Faustine, en realidad la pérdida de su alma por medio de la máquina convierte al fugitivo en objeto, lo cual se advertía desde la escisión del doble subjetivo. Para Jourde y Tortonese (1996), el doble subjetivo provoca que el personaje principal, como sujeto, pierda todo contenido e identidad.

A pesar de la presencia del *doppelgänger* subjetivo y de la manifestación de la ipseidad, la identidad *idem* del fugitivo no se pierde por completo. Contrario a lo esperado en un relato de dobles, el narrador conserva parte de su identidad *idem*, pues, aunque hay un vaivén entre ambas identidades, permanece un núcleo de mismidad. Una vez que el sujeto se ha grabado, comienza su lenta muerte y, antes de la pérdida de su corporalidad en favor de la máquina, el narrador recuerda su vida en Caracas: “que lleguemos a Venezuela; a otra Venezuela” (Bioy, 1999, p. 129). Asimismo, recuerda a Elisa, su antigua enamorada, y la compara con Faustine: “Y tú, Elisa, entre lavaderos chinos, en cada recuerdo pareciéndote más a Faustine [...] mientras mire a Faustine, no te olvidaré” (Bioy, 1999, p. 129). Por eso, se puede determinar que la máquina de Morel anula la corporalidad —“Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel” (Bioy, 1999, p. 128)—, mas no la identidad *idem*: ésta permanece a través de la imagen. La máquina suprime la corporalidad y lo *ipse* para rescatar lo *idem*. Así, por el enfrentamiento con los dobles objetivo y subjetivo, el narrador-fugitivo se destruye y se une —al menos así lo sugiere su muerte— al mundo de los objetos, a la cíclica virtualidad de la máquina.

CONCLUSIONES

El doble objetivo, expresado en el espacio y en las imágenes de los habitantes, prevalece durante la primera parte del relato. Tanto el espacio múltiple como la existencia de los simulacros consisten en elementos que alteran la realidad del narrador y auguran su muerte. Con la presencia del *doppelgänger*, su lectura de la realidad se vuelve paranoica y caótica. El descubrimiento de la máquina de Morel y su funcionamiento, a través del informe científico, motiva un cambio de dobles.

La relación entre el doble subjetivo y la construcción de la identidad del fugitivo es estrecha. La vacuidad de los seres con quienes convive el narrador-fugitivo no le permite forjar su identidad; él es el único que carece de doble. Por esta razón, el narrador busca su propio desdoblamiento para que, a través de esta manifestación de

la ipseidad, destaque lo *idem*. El fugitivo, entonces, pasa de un espectador en la isla a un actor: comienza a semejarse cada vez más a Morel en sus actitudes científicas; además, comprende que el amor por Faustine es una razón justificada para crear el invento. Sin embargo, el doble subjetivo que se desarrolla no es suficiente para recuperar su esencia y destacarse como único; para esto, el deseo por Faustine se muestra como una alternativa.

El narrador intenta ser deseado y querido por Faustine y finge escenas de amor con ella, pero no puede evitar su destino. La única manera de que el narrador pueda consumir su deseo de estar con Faustine es destruir su corporalidad a través de la grabación y permanecer como una imagen virtual. Esto, que se consolida como una especie de pacto fáustico o diabólico, parece ayudarle a recuperar su autonomía como sujeto, sin embargo, sólo lo inscribe en el mundo de los objetos. A pesar de lo esperado en un relato de dobles, el narrador no pierde su esencia por completo. La identidad *idem* permanece antes de su muerte, pues el fugitivo recuerda sus días en Venezuela y a Elisa, su antigua enamorada. La máquina, por lo tanto, sólo se constituye como un artefacto que anula la corporalidad en favor de conservar la mismidad, lo cual se convirtió en el objetivo del narrador tras descubrir el invento de la ínsula: rescatar su identidad.

Definitivamente, el doble es un tema complejo y múltiple en *La invención de Morel*. Más allá de los fantasmas artificiales que produce la máquina —cuestión que se ha retomado constantemente en la crítica—, el doble se manifiesta también en el espacio y en el mismo narrador. Con ayuda de la teoría de Jourde y Tortonese, se pudo observar que el tema no se presenta desde una misma perspectiva —objetiva o subjetiva—, sino que se transforma por acontecimientos de la trama. Comprender y profundizar en la identidad del personaje principal, que desde un principio era inestable, resulta imprescindible para entender los relatos de doble. En *La invención de Morel*, el narrador-fugitivo no tiene escapatoria: logra evadir la muerte de la identidad *idem*, de la esencia, y consumir su deseo, pero como objeto, como una grabación más de la máquina.

BIBLIOGRAFÍA

BARGALLÓ, Juan. (1994). Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. En Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (pp. 11-25). Alfar.

- BIOY CASARES, Adolfo. (1999). *La invención de Morel*. Alianza, Emecé.
- BUENO, Mónica. (1999). Adolfo Bioy Casares: un inventor de ficciones. *Guaragua* (8), 74-90. www.jstor.org/stable/25596087
- CAVALLARI, Héctor. (1997). La tramoya de la escritura en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. *Bulletin of Hispanic Studies*, 74(1), 95-105. <https://doi.org/10.3828/bhs.74.1.95>
- CÓRDOBA, Antonio. (2017). 'Let me enter the heaven of her consciousness': Cosmopolitan ghosts in Adolfo Bioy Casares's *The Invention of Morel*. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 46(1), 102-113.
- DE TORO, Alfonso. (2002). Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Hacia la literatura medial-virtual. En Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Bioy Casares* (pp. 135-156). Sin pie de imprenta. <https://doi.org/10.31819/9783964563705>
- DIEGUEZ, Sebastian. (2013). Doubles everywhere: Literary contributions to the study of the Bodily Self. En J. Bogousslavsky y S. Dieguez (eds.), *Literary medicine: Brain disease and doctors in novels, theater, and film* (pp. 77-115). Karger. <https://doi.org/10.1159/000345912>
- DOLEZEL, Lubomír. (1985). Le triangle du double. Un champ thématique. *Poétique* (64), 463-472.
- FREUD, Sigmund. (1992). Lo ominoso. En James Stratchey (ed. y notas), *Obras completas* (pp. 219-251). Amorrortu.
- GARCÍA, Mariano. (2017). Bioy y sus precursores. La tradición de la ciencia ficción en la narrativa de Adolfo Bioy Casares. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259-260), 449-464. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7512>
- GÁRATE, Miriam. (2012). Peripécias da identidade em um relato de Adolfo Bioy Casares. Notas de trabalho sobre *La invención de Morel*. *Remate de Males*, 22(2), 213-233. <https://doi.org/10.20396/remate.v22i2.8636166>.
- GLANTZ, Margo. (1980). Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel* y la *Arcadia Pastoril*. En Margo Glantz (autora), *Intervención y pretexto* (pp. 29-52). Universidad Nacional Autónoma de México. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9w2
- JOURDE, Pierre, y Tortonese, Paolo. (1996). *Visages du double. Un thème littéraire*. Nathan.
- LINCK, Anouck. (2017). Los caminos no conformes de la razón. Acercamiento teórico a la ciencia ficción y la literatura fantástica a partir de dos textos de Adolfo Bioy Casares y algunos conceptos matemáticos. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259-260), 465-481. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2017.7513>

- LÓPEZ PELLISA, Teresa. (2008). El digitalismo en *La invención de Morel*. En Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (pp. 893-911). Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid. <http://hdl.handle.net/10016/8864>
- LORENZO, María. (2013). Morel Moreau Morella: The Metamorphoses of Adolfo Bioy Casares. Invention in a (Re)Animating Universe. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 8(2), 185-202. <https://doi.org/10.1177/1746847713485535>
- MARCUS, Amit. (2011/2012). Telling the difference: Clones, doubles and what's in between. *Connotations*, 21(2-3), 363-396.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso. (2012). *La invención de Morel*: la renovación fantástica y la influencia del cine. En *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura fantástica*. Universidad Veracruzana. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25n5
- MESA, Daniel. (2002). *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- NITSCH, Wolfram. (2008). La invención y la repetición: ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares. En Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna* (pp. 257-269). Universitäts- und Stadtbibliothek Köln.
- ORDIZ, Inés. (2012). El modo gótico en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. *Estudios Humanísticos. Filología* (34), 133-145. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4111846.pdf>
- PAZ, Edmundo. (2007). La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de “La paraguaya” de Augusto Céspedes y *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. *Revista Iberoamericana*, LXXIII(221), 759-770. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2007.5317>
- PELLICER, Rosa. (2017). Borges, Bioy y el género policial. En Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *La aurora y el poniente (Borges 1899-1999)* (2a. ed., 25-73). Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México.
- REGAZZONI, Susana. (2002). El doble en la obra de Bioy Casares. En Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Bioy Casares* (pp. 157-170). <https://doi.org/10.31819/9783964563705>
- RICOEUR, Paul. (2006). *Sí mismo como otro* (3a. ed.). Siglo XXI.

- RICOEUR, Paul. (1999). *Tiempo y narración* (vol. 3) (Agustín Neira, trad.). Siglo XXI.
- SARDIÑAS, José M. (1997). El juego de perspectivas en *La invención de Morel*. *Casa de las Américas (Cuba)* (209), 93-99. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-227331.html>
- SCHÖLLHAMMER, Karl E. (1995). Mundos posibles e imposibles. Lo fantástico: crisis de interpretación. *Texto Crítico* (1), 25-34. https://www.academia.edu/31432144/Mundos_posibles_e_imposibles_Lo_fant%C3%A1stico_crisis_de_interpretaci%C3%B3n
- SERUR, Raquel (1996). Realidad virtual y literatura. Una nueva lectura de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. *Debate Feminista* (13), 261-268. www.jstor.org/stable/42624338
- SNOOK, Margaret L. (1991). Boundaries of the self: Autonomy versus dependency in *La invención de Morel*. *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 20(2), 108-115. www.jstor.org/stable/29740383
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (Silvia Delpy, trad.). Premia. iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf
- TORNERO, Angélica. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura*. Miguel Ángel Porrúa.
- TROCCHI, Anna. (2002). Temas y mitos literarios. En Armando Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-170). Crítica.
- VITAL, Alberto. (2017). Identificación. En Alberto Vital y Alfredo Barrios (coords.), *Manual de onomástica de la literatura* (pp. 13-26). Universidad Nacional Autónoma de México.