

UN FONÓGRAFO PODEROSÍSIMO: LA INVENCION DE BIOY CASARES Y LOS ECOS DE THOMAS MANN

Ana Ferreira¹

RESUMEN: El presente artículo elabora un análisis de la novela *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares, concentrando las investigaciones en la invención, tanto en sentido científico como literario, a partir de que pensamos la hipótesis de diálogo con la novela *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann. Teniendo en cuenta el escenario aislado vinculado a una enfermedad, y aspectos como la música, el tiempo, el amor y las clases sociales en evidencia, buscamos investigar las equivalencias y posibles desdoblamientos, asimismo la hipotética respuesta musical de Thomas Mann al supuesto homenaje de Bioy Casares. El cotejo incluye obras de otros autores que tratan de los mismos temas, buscando ecos de las anteriores, consonancia en las contemporáneas e influencia en las posteriores.

PALABRAS CLAVE: Adolfo Bioy Casares; La invención de Morel; Thomas Mann; literatura y música; literatura y enfermedad; literatura argentina.

A POWERFULL PHONOGRAPH: THE INVENTION BY BIOY CASARES AND THE ECHOES OF THOMAS MANN

ABSTRACT: This article suggests an analysis of the novel *The invention of Morel* (1940) by Adolfo Bioy Casares, focusing the investigation on the invention, in the scientific and literary senses; starting at this, we think the hypothetic dialog with the novel *The magic mountain* (1924) by Thomas Mann. Taking into account the isolated scenario linked to an illness and aspects such as music, time, love and social classes in evidence, we seek to investigate the equivalences, some possible unfolding, even the hypothetical Thomas Mann's musical answer to the supposed homage of Bioy Casares. The comparing includes works with the same themes by some other writers, seeking echoes of the previous ones, consonances in the contemporary ones, and influent in the later ones.

KEYWORDS: Adolfo Bioy Casares; The invention of Morel; Thomas Mann; literature and music; literature and illness; argentine literature.

¹ Ana Claudia Ferreira Martins de Souza es bacharela en letras (portugués y español) por la Universidade de São Paulo. Publicó artículos sobre obras de Manuel Bandeira (2017), Haroldo de Campos (2020), João Cabral de Melo Neto y Graciliano Ramos (2020), Jacó Guinsburg (2019) y André Gide (2021). Es autora de los libros *Amadora* (2001) y *Carne Crua* (2004), y de las obras de teatro *As Priscillas de Elvis* (1996), *Dueto do Ciúme* (1998), entre otras. El presente artículo fue originalmente elaborado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, primer semestre de 2016, como examen de Literatura Argentina II (Cátedra: Sylvia Saïtta; Práctico: Elena Donato), gracias a la Bolsa Aliança Acadêmica Latino-Americana UBA-UNAM-USP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8941-8873>. Email: ana.ferr@hotmail.com.

“Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro”, empieza la novela *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. El milagro es el adelanto del verano, y el narrador, un fugitivo que se esconde en una isla hasta entonces deshabitada, se queja de un fonógrafo que le despertó a la madrugada, cuando tuvo que dejar la edificación donde vivía solo en la parte más alta de la isla, y se bajó al sur, entre plantas acuáticas y mosquitos, para no ser visto por las personas que llegaron y en el museo se instalaron, quitándole el “exagerado paraíso”. A continuación, expone su propósito de escribir *Defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*, textos en que buscará demostrar que el mundo es “un infierno unánime para los perseguidos”, y pronto cuenta como llegó a la isla, que según el italiano que la indicó, sería el único refugio para un perseguido como él, pero un lugar donde no se vive, ya que foco de “una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro”. Reproduciendo las palabras del mercader italiano en discurso directo, el narrador recuerda el proceso de la enfermedad: “Caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días” (CASARES, 2015, p. 38). Cuenta aún que tal italiano refiere que las edificaciones de la isla fueron construidas por “gente blanca” en 1924.

De acuerdo a Bernardo Ruiz, “*La invención de Morel* es un libro revelador con respecto a la obra anterior de Bioy Casares. Asimismo, el libro es revelador porque la literatura fantástica en América Latina no había tenido el impulso que esta novela le dio” (1976, p.16). Entre las pocas obras latinoamericanas del género, Ruiz destaca *Eugenia* (1919) del yucateco Eduardo Urzáis y *El puritano*, *El espectro* y *El vampiro* del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937). Respecto a las matrices, Bioy Casares “tiene como su más directo antecedente a H. G. Wells” (RUIZ, 1976, p. 7). En *La invención de Morel*, el propio título presupone *La isla del doctor Moreau* (1896), y las edificaciones en la isla de Morel remiten al palacio de porcelana verde de *La máquina del Tiempo* (1895) de Wells, todavía representado como “la urna funeraria de la ciencia futura” (RUIZ, 1976, p.8). Cuanto a “la invención”, el mecanismo que protege las máquinas de Morel de los intrusos más se acerca de *El castillo de los Cárpatos* (1892) de Julio Verne, con su “maquinaria capaz de comunicar a los hombres por encima del tiempo y del espacio” y el castillo lleno de mecanismos misteriosos para “preservar este foto-fonógrafo de los indiscretos” (RUIZ, 1976, p. 16).

Para Margo Glantz, “*La invención de Morel*, ‘objeto artificial’, es una ficción científica, policíaca, fantástica, pero sobre todo amorosa” (2006, p. 2). El ensayo “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel* y la Arcadia pastoril” (1975), enfocado en el amor, “fue pensado como una reflexión a las palabras de Octavio Paz en *La máscara y la transparencia*” respecto al tema no cósmico “sino metafísico” de Bioy Casares, camino que nos conduce a la Arcadia pastoril. Más allá de la influencia y los temas compartidos con Borges, Glantz reflexiona sobre lo que se distingue en el universo teórico de los dos autores: “El de Bioy de Casares introduce el amor. Y en el museo de las formas inteligibles que simbolizan la eternidad destaca la imagen del amor, imagen que Borges ha preferido soslayar” (2006, p. 16). Para Glantz, “la ficción concebida por Bioy estaba disfrazada” y la isla es una Arcadia: “La acción violenta que lo policíaco desata y los esquemas geométricos que la invención diseña se diluyen y la isla de aventuras es una Arcadia”. (GLANTZ, 2006, p. 6).

Sin ignorar los rasgos de las relaciones de viaje y las parodias de ellas, ni a los de la Arcadia pastoril, que Bioy sería “heredero de la tradición desarrollada por Wells” (RUIZ, 1976, p.9), se lo percibimos en el título *La invención de Morel*, así como en el espacio isla, en las edificaciones, en el género de la novela. Pero, si nos fijamos en la enfermedad, en el italiano, en la “gente blanca” y sobre todo en la fecha 1924, tal vez no por casualidad, el año

en que las edificaciones y la máquina de Morel fueron construidas es lo mismo en que se publicó la novela *La montaña mágica*, de Thomas Mann, a la cual suponemos Bioy Casares evocar en paralelo a la tradición de los trovadores, de los viajeros y a la de Herbert George Wells.

Señala Sandra Gasparini: “a través de *La invención de Morel* Bioy Casares plantea los temas del amor no correspondido, del exilio, del aislamiento y la supervivencia en condiciones extremas” (2015, p. 109). Al igual que Thomas Mann en su novela de 1924. Pero, como que en negativo, Bioy Casares crea una trama en que los personajes no son enfermos que van a un sanatorio para morir, sino son imágenes producidas para eternizar siete días de vacaciones en una isla que, con dos soles – uno real, otro simulacro –, se vuelve tropical. En contrario, *La montaña mágica* de Mann es ambientada en un sanatorio aislado en la helada Suiza, donde el protagonista Hans Castorp va a visitar a Joachim, su primo enfermo; luego le encanta la rusa Clawdia Chauchat, una de las pensionistas, y él extiende su estadía. Mismo después de la muerte del primo Joachim, Hans Castorp sigue en el sanatorio y allá vive siete años, hasta que estalla la primera guerra mundial. Entre las muchas actividades y entretenimientos, el protagonista y sus compañeros del sanatorio escuchan el gramófono, o fonógrafo. En el capítulo dedicado al aparejo, el narrador observa que Hans Castorp no veía a los cantantes, cuyas formas humanas se encontrarían en la América, en Milán, en San Petersburgo, o sea, lejos de las voces eternizadas en los discos (MANN, 2017, p. 743). Lo mismo comenta antes respecto a los artistas del cine, que ya estaban lejos y, por lo tanto, las escenas pertenecían a otro tiempo (MANN, 2017, p. 364). La pasión por la fotografía también estuvo de moda en el sanatorio, asimismo las secciones de espiritismo coordinadas por Elly, que, entre otros fenómenos, trajo el fantasma de Joachim con la barba de guerrero de sus últimos días (MANN, 2017, p. 787).

Después de ver a los veraneantes por primera vez, el narrador de Bioy Casares comenta: “están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años”, lo que le parece una “consumada frivolidad”, y reconoce que “es muy general admirarse con la magia del pasado inmediato” (CASARES, 2015, p. 38); pasado que sería la acción grabada, y “magia” que remite al título de la novela realista de Thomas Mann.

Teniendo en cuenta tales supuestas equivalencias y sugerencias, lanzamos la hipótesis de que, homenajeando la novela de Mann en la fecha de construcción de las edificaciones en la isla y de la máquina misma, Bioy Casares no se limita a la perpetuación sonora proporcionada por el gramófono de *La montaña mágica* ni por las imágenes del cine, sino intensifica el mecanismo creando en su novela una máquina capaz de captar e proyectar imágenes tridimensionales. Como el fantasma de Joachim.

El fonógrafo que despierta al narrador de Bioy parece ecoar la novela de Thomas Mann, así como la repetición de las escenas de los “turistas” remite a la rutina de los pacientes del sanatorio; la pasión del narrador por Faustine es comparable a la de Hans Castorp por Clawdia Chauchat, y los siete años en *La montaña mágica* se vuelven siete días de vacaciones en la isla de Bioy, eternizados en “la película”, que todavía no es un film, sino un disco, como los del fonógrafo. Curiosamente, entre los discos de danza en *La montaña mágica*, Hans Castorp elige justo el tango, definido como pasos de moda al gusto de las tabernas y puertos exóticos, y destinado a relegar la valsa vienesa a los bailes de los abuelos (MANN, 2017, p. 738), detalle que se puede suponer inspirador al escritor argentino.

A partir de esas consideraciones y teniendo en vista la “invención”, tanto en sentido científico como literario, el presente artículo se propone a pensar la hipótesis de diálogo de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares con *La montaña mágica* de Thomas Mann, subrayando los aspectos y los elementos constitutivos equivalentes en similitud u oposición

en sendas novelas, asimismo en algunas otras narrativas que se desarrollan bajo una enfermedad contagiosa.

La isla

En “Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*”, Nicolás Rosa propone que las novelas de Bioy Casares “engendran la pregunta simultáneamente literaria, retórica y geográfica: ¿Qué es una isla? ¿Un accidente geográfico, una forma del relieve terrestre, una extensión semiótica entre península, isla y archipiélago, o un istmo continental que lo recuerda su pertenencia en el pasado?” (ROSA, 2003, p. 130).

La localización de la isla de Morel no queda clara según la indicación del narrador:

Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice. Del comerciante de alfombras Dalmacio Ombrellieri (Calle Hiderabad, 21, suburbio de Ramkrishnapur, Calcuta) podrán ustedes obtener más precisiones. Ese italiano me alimentó varios días que pasé enrollado en alfombras persas; después me cargó en la bodega de un buque. No lo comprometo, al recordarlo en este diario; no soy ingrato con él... *La Defensa ante sobrevivientes* no dejará dudas: como en la realidad, en la memoria de los hombres – donde a lo mejor está el cielo – Ombrellieri habrá sido caritativo con un prójimo injustamente perseguido y, hasta en el último recuerdo en que aparezca, lo tratarán con benevolencia. (CASARES, 2015, p. 40).

Las islas Ellice, o de las lagunas, hoy Tuvalu, una nación insular de la Polinesia, es un archipiélago de nueve islas ubicado a mitad de camino entre Australia y Hawai. Una huella del narrador es Rabaul, una ciudad portuaria de Papúa-Nueva Guinea, donde desembarca y recibe “las últimas instrucciones y un bote robado”. Desde Rabaul, el narrador dice que remó exasperadamente y llegó a la isla que pertecenería al archipiélago de Las Ellice. Pero “El editor” – que se manifiesta a lo largo de la novela –, lo rectifica en la nota de pie: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice – o de las lagunas – son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (N.del E.)”

En el prólogo a la novela de Bioy Casares, Jorge Luis Borges reflexiona el género, se la califica “perfecta” y la isla es espacio de invención científica: “*La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo”. Y vuelve Bioy Casares con el “inventor isleño” en un archipiélago-presidio en la novela *Plan de evasión* (1945). Pero, a la vez, la isla suele vincularse a la invención artística y a las narrativas atravesadas por enfermedades, como en la anterior *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, que se desarrolla en medio al cólera: El protagonista escritor Gustav Aschenbach desea aislarse y busca un lugar exótico cercano; va a la Pula, una isla del mar Adriático, que todavía no es “el lugar incomparable, fabuloso y diferente” que esperaba; diez días después se lo vislumbra en Venecia (MANN, 2015, p. 24).

En consonancia con la novela de Bioy Casares, en la misma década se publica *La Peste* (1947) de Albert Camus. Aunque el escenario no sea una isla física, la ciudad argelina Orán es como que una en el encierro para contener el cólera; nadie entra ni sale, y la ciudad desierta gime “como una isla infeliz”, en contraste al remoto *Decamerón* (1349-52) de Giovanni Boccaccio, en que un grupo de jóvenes sale de la Florencia pestilenta y se aísla en

bucólicos rincones en los alrededores de la ciudad.² De modo que la propia enfermedad pide la isla encunto espacio físico, simbólico o condicional, sea a causa de tratamiento clínico, sea por encierre, para huirse del flagelo, o para evitar el contagio, como aparentemente ocurre en *La invención de Morel*, de Bioy Casares, cuya isla paradisíaca pero inhabitable sería “foco de una enfermedad, aún misteriosa”. Semejantemente, en las islas de *Plan de evasión*, los primeros efectos de los experimentos científicos del gobernador Castel en la isla del Diablo son confundidos con el cólera.

De acuerdo a Nicolás Rosa, la isla de Morel “no es un universo concentracionario, pero sí una localización donde se desmistifican los comportamientos y actitudes más relevantes y sutilmente los más banales: placer, amor, quizá sexualidad discreta, tedio, y por momentos, una tranquilidad soporífica y extraña” (ROSA, 2003, p. 128).

Si pensamos la isla como “un istmo continental”, sería la cima de una montaña encobierta por la mar, de modo que la isla misma es un punto más a considerarse en el acercamiento de *La invención de Morel* a *La montaña mágica* de Mann. Además, según el narrador de Bioy, el museo en que habitan las imágenes “podría ser un hotel espléndido, para unas cincuenta personas, o un sanatorio” (CASARES, 2015, p. 41). Como el hotel en *La muerte en Venecia* o el sanatorio Berghof en *La montaña mágica* de Mann.

Respecto los dos soles en la isla que se vuelve tropical, el narrador se equivoca en la cita a Cicerón en latín y “el Editor” misterioso la rectifica traducida en nota de pie: “Los dos soles que, según oí a mi padre, se vieron en el Consulado de Tuditano y Aquilio; en el mismo año que se extinguió aquel otro sol de Publio Africano” (CASARES, 2015, p. 41). Apesar de que el narrador refiera los soles de Cicerón, no es imposible que los soles artificiales del sanatorio de *La montaña mágica* también hagan iluminado a Bioy Casares: al llegar de la nieve, el sanatorio Berghof adquiere un nuevo aparejo de “sol artificial” porque los dos otros no bastaron a los pensionistas deseosos de broncearse, lo que mucho favorecía a las mujeres, y a los hombres, que se quedaban con apariencia de deportistas o conquistadores, con aires de belleza y salud (MANN, 2017, p. 538); es decir, en *La montaña mágica*, la apariencia no es más que ilusión en los cuerpos enfermos. A propósito, en el ensayo “Thomas Mann y la tragédia del Arte Moderno” (1947), Georg Lukács señala que Thomas Mann muestra que el propio aislamiento artificial y objetivo, es decir, determinado clínicamente, es ya “pura apariencia” (LUKÁCS, 1965, p. 218).

Para el protagonista Hans Castorp, la vida en la nieve es muy parecida con la vida en las playas del mar (MANN, 2017, p. 543), y cuando escala la montaña, recuerda el golpe de una ola en la isla de Sylt; después, en medio a lufadas de nieve, en su delirio contempla el cielo azul, “las luces argentinas” e islas con palmeras que emergían en el Mar del Sur, a pesar de que nunca haga visto el Mediterráneo, Nápoles, Sicilia o Grecia (MANN, 2017, p. 564). En movimiento opuesto, en la isla artificialmente tropical de Bioy Casares, el narrador compara el silencio en la parte alta a las montañas nevadas de su patria: “se apagaron los ruidos, como en un ambiente de nieve, como en las frías alturas de Venezuela” (CASARES, 2015, p. 44). Luego comenta que la casa es infestada de ecos y pregunta si los veraneantes, “habitantes de la colina”, tenían que ver con las personas que vivieron en 1924.

El cuento “Clave para un amor” de Bioy Casares, integrante de *Historia prodigiosa* (1957), es igualmente asociable a la novela de Thomas Mann, pero en las montañas de la cordillera chilena. El mes septiembre remite al personaje Settembrini, la figura femenina es

² El *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, integra ‘cien novelas, narradas en diez jornadas, por siete mujeres y por tres hombres jóvenes’. La primera jornada del *Decamerón* principia con el narrador que ubica la acción en la italiana ciudad de Florencia, en 1348, cuando sobrevino la mortífera pestilencia.

igualmente nombrada Claudia, y la tormenta comparable a las lufadas de nieve en Hans Castorp. En el resumen de Bernardo Ruiz vislumbramos el posible acercamiento: “Una noche se pierden unos jóvenes en la montaña. Hay una tormenta de nieve. El albergue y sus alrededores quedan aislados. Los huéspedes escuchan una extraña música. La soledad los afecta extrañamente: sus caracteres esenciales se agudizan sobremanera” (RUIZ, 1976, p. 64).

La isla de Morel se divide en dos zonas distintas: el “exagerado paraíso” en la parte alta, donde habitan los veraneantes y se repite la semana eterna; y los pantanos, un lugar infernal lleno de mosquitos y plantas venenosas, fuera del alcance de la máquina. De modo similar, *La montaña mágica* de Thomas Mann es como un cielo apartado de la llanura; y abajo Hans Castorp será un soldado más en el infierno de la primera guerra mundial. De acuerdo a Margo Glantz, para el narrador de Bioy, la isla de Morel “es paraíso porque lo aleja de sus perseguidores y de esa justicia ambigua, abstracta, personalizada en aparatos persecutorios; es infierno porque la isla lo enfrenta a una naturaleza alterada por duplicaciones” (2006, p.3).

A conclusión, sea la isla un istmo continental, sea la cima de una montaña en la mar, o una ciudad cerrada, la isla de Morel no es sólo uno de los espacios frecuentes en las novelas de aventuras o en los relatos fantásticos, sino es a la vez una isla de edición, donde se puede borrar o añadir objetos y personas.

Los veraneantes

En la mirada del narrador enojado, los que bailan en la parte alta de la isla son “como veraneantes instalados hace tiempo en Los Teques o en Marienbad”, respectivamente, una ciudad en Venezuela y una ciudad checa donde veranean los notables de Europa a desfrutar las fuentes medicinales. Aun lejos de percibir que los veraneantes son imágenes, el narrador pregunta: “¿Quiénes eran los que, en 1924, más o menos, construyeron este edificio? ¿Por qué lo han dejado abandonado? ¿Qué bombardeos temían? [...] ¿Cabe relacionar a estas personas con las que vivieron en 1924?” (CASARES, 2015, p. 44–45). Sin respuestas, se los define como “los heroes del *snobismo* (o los pensionistas de un manicomio abandonado)”, y al verlos conversando y bailando en medio de una tempestade, comenta: “Sin espectadores – o soy el público previsto desde el comienzo –, para ser originales cruzan el límite de incomodidad soportable, desafían la muerte” (CASARES, 2015, p. 48).

Sobre quienes serían los intrusos que lo ignoran, el narrador intenta algunas explicaciones. La primera es que las imágenes serían efectos de la enfermedad en la imaginación; la segunda que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación le hayan vuelto invisible. La sospecha de simulación organizada, policial, luego se la descarta, y le ocurre que “pudiera tratarse de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír”. La cuarta hipótesis no cree indispensable “tomar un sueño por realidad, ni la realidad por locura”; y la quinta es “que los intrusos serían un grupo de muertos amigos” y él “un viajero, como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis” (CASARES, 2015, p. 69–70). Adelante, después de la explicación de Morel sobre la máquina, vuelve el narrador a sospechar que todo es maniobra de la policía (CASARES, 2015, p. 85), pero, al enterarse de que todos son simulacros y que la invención de Morel resulta una muerte colectiva, deduce que los veraneantes serían los tripulantes despellejados, calvos, sin uñas y ya muertos en el

barco que, según el italiano que le indicó la isla, fue encontrado y ahundado por el crucero japonés *Namura* (CASARES, 2015, p. 101).

El italiano Ombrellieri, es posible asociarlo al influyente personaje Settembrini de *La montaña mágica*, tal como al poeta Virgilio, y hasta a Giovanni Boccaccio (por *Decamerón* y por la obra crítica sobre Dante). A los veraneantes de Bioy Casares, “los heroes del *snobismo*”, representantes de las clases sociales más abastadas, se puede compararlos a los tuberculosos de la rica burguesía europea que se entretienen mientras aguardan la muerte en el sanatorio Berghof de *La montaña mágica*. Asimismo la rutina de los personajes realistas de la helada montaña de Mann parece extremada en la repetición de las escenas en la isla tropical de Bioy, en la semana eterna.

En los primeros días en el sanatorio de *La montaña mágica*, el protagonista Hans Castorp se siente en el papel de visitante y “espectador desinteresado” (MANN, 2017, p. 132), a los pocos se convierte en “camarada”, y en el fin de la novela, cuando estalla la primera guerra, deja el sanatorio y se vuelve soldado en las trincheras. El narrador lo abandona, se despide, y no queda claro si Hans Castorp ha muerto al explotarse una bomba cercana, pero no es difícil que la “gente blanca” de la novela de Bioy Casares sean sobrevivientes de la primera guerra mundial y teman los bombardeos del porvenir, o sea, de la segunda guerra que se desarrolla cuando Bioy la escribe. Y tal vez no por casualidad, las bombas temidas por los veraneantes de 1924 van a explotar en *Doctor Faustus* (1947) de Thomas Mann, novela atravesada por las dos guerras y tiempo de acción que se cierra en 1940, año en que se publica *La invención de Morel*.

Según Jorge Rivera, en la década de 1940, la Argentina vivía un momento de cambio, “precisamente el momento en que la élite se siente cuestionada por la inminencia de transformaciones que pueden deteriorar los fundamentos estructurales de sus exigencias y las bases de su poder” (RIVERA, 2004, p. 152). Entre otros tantos síntomas ideológicos del molestar que sacude a la clase en sus momentos de crisis expresos literariamente, Rivera señala en *La invención de Morel* “la aniquilación del futuro, la estagnación en un presente ahistórico y la confinación en los horizontes arquetipos”. En consonancia, Juan José Saer postula que el propósito de Morel es eternizar la banalidad misma: “conversaciones de la servidumbre en la cocina, paseos al atardecer, una cena de sociedad, una partida de cartas, en suma, una semana de vacaciones perfectamente anodina” (SAER, 2014, p. 169).

Ricos aislados como los de Bioy Casares y de Thomas Mann pueblan otras narrativas atravesadas por enfermedades. Como que en constelación, los veraneantes de *La invención de Morel* también remiten a los integrantes del grupo que se aísla para huir de la peste en el *Decamerón* (1349-52) de Giovanni Boccaccio. Esas obras, de un modo u otro, representan la nobleza que se aparta de la sociedad a causa de una enfermedad. ¿Donde están los pobres, los obreros? Cabe señalar en *Decamerón* a los muchos criados que sirven a los personajes nobles; aunque no expuesta a la peste, la servidumbre es casi invisible en los eventos diarios y sólo va a comparecer en la sexta jornada, cuando sobrevino algo que aún no se había registrado, un enorme barullo en la cocina, donde pelean los empleados nombrados Liscisca y Tíndaro (BOCCACCIO, 1971, p. 321). A pesar de que la riña se vuelva materia para la jornada siguiente, la servidumbre hace barullo en contraste a la nobleza que hace música y cuenta novelas.

Como que en contrapunto a la invisibilidad de los pobres, en la novela de Bioy Casares, empleados son las primeras víctimas del invento. La ironía es que sólo no son invisibles porque fueron tomados por la máquina de Morel y se lo sirvieron de cobayas, como queda claro cuando el veraneante Stoever le pide que les muestre las imágenes y

recuerda “unas muertes inexplicadas”. Stoever deduce que Morel con su máquina haya tomado a Charlie, un amigo del grupo, y a empleados de la casa de Schwachter:

– Ustedes no comprenden – Stoever gritó enfurecido –. Con su máquina ha tomado a Charlie, y Charlie ha muerto; ha tomado a empleados de la casa Schwachter, y hubo muertes misteriosas de empleados. ¡Ahora dice que nos ha tomado a nosotros! (CASARES 2015, p. 84–85).

De acuerdo a Bernardo Ruiz, “mucho se ha atacado el hecho de que una literatura como la de Bioy o la de Borges se alejen de temas trascendentales como la realidad social, los problemas internacionales y los conflictos sociológicos o políticos de nuestro tiempo” (1976, p. 21). A las obras de imaginación, sin ironía, Xavier Villaurrutia justifica como “síntoma de una dichosa reacción en contra de lo que en América es simple anécdota o convencional psicología” (VILLAUURUTIA, 1966, p. 888 *apud* RUIZ, 1976, p. 25). A propósito del alejamiento de tales temas, cabe subrayar a los empleados como primeras cobayas en *La invención de Morel*, y la vulnerabilidad de las clases desfavorecidas que es tema en la escritura que inspira el narrador en sus *Defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus* por escribir.³ A semejanza, en *Plan de evasión* (1945), de Bioy Casares, prisioneros son cobayas y los efectos de experimentos se confunden con el cólera. En consonancia, en *La peste* (1947) de Albert Camus, el cólera hace las primeras víctimas en los barrios periféricos y sigue en los comerciales. Años después, en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez, respecto a la paciente Fermina Daza, el doctor Juvenal Urbino va a visitarla “alarmado por la posibilidad de que la peste hubiera entrado en el santuario de la ciudad vieja, pues todos los casos hasta entonces habían sido en los barrios marginales, y casi todos entre la población negra”.

La máquina de Morel

Al revés de los tuberculosos de *La montaña mágica* que se mueren de adentro hacia fuera y tienen las imágenes de las cicatrices de sus pulmones cavernosos tomadas por la radiografía, en la isla de Bioy, la misteriosa enfermedad “mata de afuera para adentro” y los visitantes son perfectas imágenes exteriores, lo que, en términos de Jaime Rest, “nos induce a sospechar que quizá la realidad humana es valederamente sustituible por una apariencia” (1969, p. 120). Agrega Rest que “hasta la dimensión estrictamente fantástica de los relatos adquiere una peculiar tensión existencial”, ya que la vida de las imágenes implica la muerte de sus modelos y la destrucción de la máquina borraría las imágenes.

Cuanto a los simulacros, a Juan José Saer le parece que “los protagonistas de esta superproducción” tienen “consciencia de sí, con lo que difieren de las simples imágenes”, y considerando que “al ser tomados por las máquinas, los modelos mueren”, supone que “el alma pasa a las imágenes” y que la “semana que retornará eternamente es un cielo artificial” (SAER, 2014, p. 165–166). Observa Saer que las alusiones al cielo menudean en *La*

³ Thomas Robert Malthus (1776-1834), demógrafo y economista británico, en su *Ensayo sobre el principio de la población* (1798), sostenía que la población crece en progresión geométrica y los medios de subsistencia en progresión aritmética. La hipótesis principal de su ensayo es que guerras, hambruras y epidemias disminuirían la población, sobre todo la perteneciente a los grupos más desfavorecidos. Para evitar estas crisis, Malthus propone el casamiento tardío (GASPARINI, 2015, p. 37).

invención de Morel, idea que se refuerza con la incorruptibilidad de los cuerpos de las imágenes, comparables a los resurrectos cristianos después del juicio final. Al igual, el arquetipo se confirma en la división de la isla en dos zonas: “los pantanos”, lleno de mosquitos y plantas venenosas, un lugar infernal fuera del alcance de la máquina de Morel, luego hadado al olvido como los destinados al Hades de los antiguos griegos; y la parte alta de la isla, la colina donde las imágenes circulan, remite al Olimpo. Pero estas imágenes parecen no lograr la eternidad de las divinidades si pensamos que la destrucción de la máquina las borraría, como supone el narrador desconfiado de que la fuerza motriz sea el movimiento de las mareas, todavía alterado tal vez por la coexistencia de las dos lunas – la real y su simulacro. De modo que, más allá del fracaso (la imagen de la vida sólo puede ser conseguida través de la muerte del personaje), también la fuerza de la máquina dependería de la naturaleza que, alterada, podría dejar de funcionar, lo que ocurre cuando los veraneantes desaparecen hasta que las mareas que suministran a los motores en el museo vuelvan a mover el molino hidráulico.

Al contrario de Saer, Nicolás Rosa propone que “la máquina de Morel no traslada almas, sino cuerpos: es una máquina experimental y realista” (ROSA, 2003, p. 121), o sea, invierte las invenciones fáusticas aventadas en el sugestivo nombre Faustine, que presupone el *Faustus*, un mito de la tradición alemana. A propósito, considerando el supuesto diálogo de Bioy Casares con la novela de Thomas Mann, cabe destacar entre las muchas adaptaciones, la ópera *Faustus* de Gounod, a la cual escuchan los pensionistas de *La montaña mágica* en los experimentos espiritistas para invocar a Joachim, primo del protagonista (MANN, 2017, p. 787). Si Thomas Mann leyó a Bioy, si él percibió el supuesto homenaje a *La montaña mágica* no se sabe, pero el acercamiento entre las narrativas de estos dos escritores tan distintos en género y nacionalidad es posible en sendas obras posteriores, respectivamente, *Plan de evasión* (1945), y la monumental *Doctor Faustus* (1947). Además, si no ignoramos la parte “exótica” de Thomas Mann, es decir, a su madre brasileña y la ascendencia indígena, sería hasta natural su interés por la literatura produzida en la América Latina. De uno u otro modo, el supuesto diálogo de Bioy prosigue en dos cuentos de *Historia Prodigiosa* (1957): el ya citado “Clave para un amor” remite a *La montaña mágica*, y “Las vísperas de Fausto” rescata el mito alemán, eso dos años después de la muerte de Thomas Mann.

Como observa Soledad Quereilhac, las tramas fantásticas de Bioy Casares publicadas en la década de 1940 refieren algunos nombres y conceptos científicos; específicamente a *La invención de Morel*, señala: “La forma que Morel explica el funcionamiento de su máquina reproduce el tipo de traslación que los ocultismos ‘científicos’ aplicaban a los fenómenos paranormales y espiritistas, al compararlos con los últimos descubrimientos de las ciencias” (QUEREILHAC, 2014, p. 7). Además de los conceptos y experimentos científicos y espiritistas, la propia explicación de Morel sobre la máquina parece evocar a *La montaña mágica*:

Hubo, además, que perfeccionar los medios existentes. Los mejores resultados honraban a los fabricantes de discos de fonógrafo. Desde hace mucho era posible afirmar que ya no temíamos la muerte, en cuanto a la voz. Las imágenes habían sido archivadas muy deficientemente por la fotografía y por el cinematógrafo. Dirigí esta parte de mi labor hacia la retención de las imágenes que se forman en los espejos. (CASARES, 2015, p. 82).

En suma, explica Morel que la primera parte de la máquina forma las imágenes; la segunda graba; la tercera proyecta. “No necesita pantallas ni papeles; sus proyecciones son bien acogidas por todo el espacio y no importa que sea día o noche”. Poco adelante, el narrador analiza brevemente el discurso del inventor: “la literatura de Morel es desagradable, rica en palabras técnicas y que busca en vano cierto impulso oratorio” (CASARES, 2015, p. 83). Entre los trechos destacados por el narrador, Morel reitera la intensificación del mecanismo del fonógrafo en la máquina: “¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave?”. Y si la máquina de Morel va a eternizar la amada Faustine, en las primeras décadas de existencia del gramófono y fonógrafo, las virtudes exaltadas en las publicidades gráficas eran justamente las de “detener la fugacidad del tiempo y preservar lo amado” (GASPARINI, 2015, p. 116).

El narrador refiere el aparejo como “fonógrafo poderosísimo”, “fonógrafo excesivo”, distinciones que nos suenan como un doble eco: uno del fantástico “foto-fonógrafo” señalado por Ruiz en la novela *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne – “Un dispositivo construido por Rodolphe de Gortz permite que se continúe escuchando y contemplando la voz de la cantante de quien la muerte lo separó” (1976, p. 16) –; otro del reiterado gramófono en la montaña de Thomas Mann.

Como propone Nicolás Rosa, en *La invención de Morel*, “la invención triunfa sobre lo inventado, o va más allá, pero al hacerlo despoja la carnalidad de los personajes, que están enfermos de humanidad” (ROSA, 2003, p. 139), o sea, personajes humanos van a morir para que las imágenes vivan un eterno retorno. Eternidad todavía no garantizada si depende de la fuerza de la naturaleza; tampoco están libres de sufrir una edición, que es justamente lo que hace el prófugo en el final de la novela, captando su propia imagen e insertándola en “la película”. A partir de esa idea, la isla no es sólo uno de los espacios frecuentes en los relatos fantásticos, propicio a la experimentación, sino es una isla de edición, donde se puede borrar o añadir, como ya dicho, pero no todo puede alterarse máquinicamente ya que el mecanismo depende de un factor natural, y singularmente del fenómeno que exhibe la regularidad del ciclo: las mareas lunares y las mareas atmosféricas ignoradas por Morel. Según el “discurso repugnante y desordenado” transcrito por el narrador para que lo juzgue el lector, los simulacros son generados por ondas que recrean todos los sentidos: “se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados”. Respecto al resultado, “Ningún testigo admitirá que son imágenes” (CASARES, 2015, p. 82), apuesta el inventor de la máquina de “impresiones”, término también ambiguo, pues tanto imprime cuanto impresiona, de modo que, antes de admitir que los personajes son imágenes, dice el narrador: “confío en que mi enorme dificultad sea instantánea: pasar la primera impresión” (CASARES, 2015, p. 46).

En el caso del diálogo con la novela de Thomas Mann, que suponemos homenajeado en la fecha de construcción de la máquina y todas las edificaciones en la isla, Bioy Casares no se limita a la perpetuación sonora proporcionada por el fonógrafo de *La montaña mágica* ni por las imágenes del cine, sino intensifica el mecanismo creando en su novela una máquina capaz de captar e proyectar imágenes tridimensionales – como el fantasma de Joachim –, pero, en contrario de los pensionistas de la montaña de Mann, el narrador de Bioy no tiene ganas de ver los discos de Charlie, una de las primeras cobayas de Morel, y se lo refiere no como imagen, pero sí como fantasma: “*Charlie. Fantasmas*

imperfectos: Primero no los encontraba. Ahora creo haber dado con sus discos. No los pongo. Pueden ser afligentes, no convenir a mi situación (futura)” (CASARES, 2015, p. 104).

Cuanto al “inventor” de Bioy, no sólo es posible establecer un correlato en el protagonista de *La montaña mágica*, como también lo es el “intruso”: si por una parte, la condición del narrador de Bioy Casares remite a la de Hans Castorp frente a los demás personajes, por otra, Morel parece llevar a las últimas consecuencias lo que quizá hubiera sido Hans Castorp lejos de la montaña, ya que era un ingeniero aguardado por la fábrica de máquinas y calderas en su país (MANN, 2017, p. 496). En fin, si declaradamente Morel construye su máquina basado en el fonógrafo, el narrador que despertó con la música va a descubrir el funcionamiento y desfrutarla factóticamente.

Música y enfermedad

Quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro, inevitablemente, a todas horas. Bailan entre los pajonales de la colina, ricos en víboras. Son inconscientes enemigos que, para oír *Valencia* y *Té para dos* – un fonógrafo poderosísimo los ha impuesto al ruido del viento y del mar –, me privan de todo lo que me ha costado tanto trabajo y es indispensable para no morir (CASARES, 2015, p. 38).

En sus cavilaciones respecto a los ecos y respiros en el sótano, el narrador de Bioy Casares vuelve a asociar los veraneantes a las personas que contruyeron el edificio. Asimismo, en el catálogo de objetos, situaciones y “hechos más o menos asombrosos” que “el lector atento” puede sacar de su informe, vuelve a referir las dos canciones que los veraneantes bailan: “No me decido a creer que una de estas personas haya interrumpido alguna vez *Té para dos* o *Valencia* para hacer el proyecto de esta casa, infestada de ecos, es cierto, pero a prueba de bombas” (CASARES, 2015, p. 44). Lo curioso es que tal cual la máquina y las edificaciones de la isla, las dos canciones que tocan en el “fonógrafo poderosísimo” son de 1924: la famosa *Tea for two* de los norteamericanos Irving Caesar y Vincent Youmans, y *Valencia*, del maestro español José Padilla – en las dos canciones, dos temas de la novela: el amor y la patria lejana, y la oculta reiteración del año en que Mann publica *La montaña mágica*.

Desde la capilla, el narrador empieza “a oír fragmentos de una melodía concisa, muy remota” y luego se da cuenta de que los veraneantes “sacaron el fonógrafo que está en el cuarto verde”, enunciado que acumula dos tiempos verbales e infiere en doble fonógrafo, pues el aparejo está en el cuarto verde y a la vez con los turistas que bailan y conversan “en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles” (CASARES, 2015, p. 48). Adelante, aún sin darse cuenta de que todos son imágenes, el narrador vuelve a quejarse del fonógrafo: “Me angustiaba, también, oír *Valencia* y *Té para dos*, que un fonógrafo excesivo repitió hasta la salida del sol” (CASARES, 2015, p. 56).

La repetición de una canción, la isla y los experimentos científicos, Bioy los retoma con variaciones en la novela *Plan de evasión*, de 1945: en los presidios en islas de la Salvación, el gobernador Castel hace experimentos en animales y presidiarios hasta cesarse como hombre de ciencia para convertirse en tema de la ciencia – “desde ahora no sentiré dolores, oiré (para siempre) el principio del primer movimiento de la *Sinfonía en mi menor*, de Brahms (CASARES, 2014, p.164). Al testigo Nevers, la única explicación es que el gobernador haya intentado “trasmutar las sensaciones de su dolor en sensaciones

auditivas. Pero como ningún dolor se presenta siempre en la misma forma, nunca sabremos qué música está oyendo Castel”, deduce (CASARES, 2014, p.185). Poco después, en 1947, *La peste* de Albert Camus trae el cólera para el centro de la narrativa polifónica que el narrador designa crónica, y el fonógrafo toca un único disco, el *Saint James Infirmary*. En medio al flagelo, a la rutina y el tedio, nada más se elige, ya no hay juicio de valor, y cuando no se repite una canción, giran los discos sin que se distinguan uno de otros. La música que se repite está también en la Ópera Municipal de Orán, pero en vivo, en las voces de los cantantes de la compañía que se queda presa en la ciudad y repite semanalmente la ópera *Orfeu*, de Glück.

Cabe ahora algunas observaciones para pensar el acercamiento de la novela *La invención de Morel* de Bioy Casares con la constelación de narrativas atravesadas por una enfermedad. Ejemplo: “La semana”, primera crónica de Rubén Darío, publicada en o *El Heraldo*, periódico de Valparaíso, en 1888: Darío es el revistero en viaje a Valparaíso que se divierte, y la lástima es que “en este bello y dichoso cuadro” se los azota “la horrible epidemia”, el “siniestro cólera morbo”.⁴ Antes de las similitudes de “La semana” de Darío con *La montaña mágica* de Mann, que todavía presupone el *Decamerón* de Boccaccio, no sería disparatado el acercamiento de Thomas Mann a Rubén Darío si vamos a su ensayo “Travesía marítima con Don Quijote” (1934), que remite no sólo a “La semana”, sino a dos crónicas otras de Darío: “De Saint-Nazaire a Veracruz – Notas para los turistas” (1910), e “Edgar Allan Poe” (1893).⁵

En “Travesía marítima con Don Quijote”, como que en diario de viaje, Thomas Mann relata su traslado y a la vez analiza y comenta algunos pasajes de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, su lectura en la travesía: “el libro justo para un viaje por el mundo” (MANN, 2014, p. 75–131). Justo el libro “casi virgen de lecturas” en la biblioteca de *La Champagne*, el navio que lleva a Rubén Darío rumbo a Veracruz. Aún, Darío enumera algunas obras de la biblioteca y nota “lo chocante de que no haya ni una sola obra de viajes” y se las incluye entre los volúmenes que “lógicamente deberían consultarse en una travesía” (DARÍO, 2013, p. 256). En contrario, Thomas Mann las rechaza: “Lectura de viaje – un género lleno de conotaciones de poco valor” (MANN, 2014a, p. 80).

A bordo, al igual que Darío pone su barco viejo pero muy bueno a la par de “colosos” y cita algunos grandes transatlánticos,⁶ Thomas Mann prefiere “el pachorronto vapor holandés” a los muy rápidos “colosos” y luego el lento compaso lo lleva a indagar lo qué sería genuinamente alemán, a partir del juicio de Richard Wagner respecto al *andante* (MANN, 2014a, p. 80). Es curioso que en “La semana” de Darío, el cronista anuncia el concierto que por la noche se asistirá y exalta a Wagner: “entre lo mejor, un popurrí de *Lohengrin* de Wagner, el artista genial, el músico poeta, el revolucionario e inspirado creador de la ‘música del porvenir’”.

⁴ En “La semana”, Rubén Darío expone un Chile que prospera y se moderniza después de la victoria en la guerra del Pacífico en contra Peru. La modernidad, el cronista tanto la exalta como la ridiculariza, creando un texto ambiguo que se vuelve al turismo y diversión, pero azotados por una epidemia de cólera. La cidade vive bajo el signo del *carpe diem*, y comemora el “gran día” que “será el de mañana”: “aniversario de la jura de la independéncia”.

⁵ DARÍO, Rubén. *Viajes de un cosmopolita extremo*, 2013.

⁶ Respecto los barcos alemanes, comenta Darío en la crónica: “dotados de extremos de confort antes sólo instalados en los barcos que utilizaban los ‘milliardaires’ norte-americanos, han impuesto las mejoras a los franceses”. A distinción de os transatlánticos “ingleses o alemanes”, en “*La Champagne*” el ambiente es familiar y divertido. Los passageiros participam de eventos de entretenimiento, cantan y bailan muy animados. Los pasajeros de tercera clase son “españoles todos” rumbo a ex-colónias americanas. DARÍO, *Viajes de un cosmopolita extremo*, 2013, p. 252.

Entre comentarios respecto a los pasajeros y los eventos, sigue el análisis del *Don Quijote* y las posibles matrices de Cervantes. Thomas Mann reflexiona, compara, recuerda, e indaga si hubiera Cervantes conocido el romance antiguo directamente o si lo haya llegado por intermedio de Boccaccio (MANN, 2014a, p. 108). Algo parecido se puede preguntar sobre *La invención de Morel* – ¿Habría Bioy Casares evocado “La semana” de Darío directamente o lo hizo por intermedio de *La montaña mágica* de Thomas Mann? Esa es otra historia, quizás otro ensayo, pero sí refuerza la hipótesis el cierre de la travesía de Thomas Mann, que mucho remite al comienzo de Darío en la crónica “Edgar Allan Poe” (1896), cuando mira la Long Island, la estatua de la Libertad, y luego Manhattan (DARÍO, 2013, p. 129–133). Y si “La travesía marítima” de Mann es su primer viaje por el Atlántico en la primavera de 1934 que va ya avanzada, la estación es nostalgia en “La semana”, primera crónica de Rubén Darío

La música atraviesa la obra de Thomas Mann y la vemos vinculada a la enfermedad y a la muerte ya en *La muerte en Venecia* de 1912. Cuando llega Aschenbach y va de góndola rumbo al Lido, surge una embarcación llena de músicos ambulantes con sus guitarras y bandolines. Más adelante, el joven polonés Tazio le suena como una vaga melodía, es decir, el exotismo de la lengua desconocida le confiere un carácter de música (MANN, 2015, p. 52). En el jardín del hotel se presenta una banda de “mendigos virtuosos” que cantan y tocan bandolín, guitarra, gaita y rabeca; los nervios de Aschenbach acogen avidamente las melodías vulgares, sentimentales, y el narrador comenta: “Pues la pasión paraliza el gusto selectivo y se entrega, con toda la seriedad, a placeres que en estado de sobriedad, uno ridicularizaría o desearía desdeñosamente” (MANN, 2015, p. 66). En palabras de Anatol Rosenfeld, “la obra de Thomas Mann se nos revela como el triste canto del cisne del siglo pasado” (ROSENFELD, 2015, p. 161), el siglo XIX de Richard Wagner y su “íntima unión musical con la noche y la muerte”. Como la música de Wagner, la obra de Thomas Mann tiende para el “grande formato” atado al “detalle sutil”, el *leitmotiv* formalista es mágicamente configurado, y el “realismo se intensifica en lo simbólico y cresce hasta el mito”. Asimismo, prosigue Rosenfeld, su creación “unifica en lo más íntimo tres elementos aparentemente contradictorios: psicología, música y mito”. Lo que vendrá extremado en la novela *Doctor Faustus*, obra de su madurez, en la que la música se hace central en la biografía del compositor alemán Adrian Leverkühn. Acá, el artista se cierra en su estudio, o sea, se aísla, y la enfermedad no es la del cuerpo, sino del alma. En el ensayo ya citado sobre la obra de Thomas Mann, Georg Lukács hace una precisa distinción entre las obras de la juventud y las de la madurez de Thomas Mann: las primeras novelas son condicionadas por la atmósfera sufocante del “intimismo a la sombra del poder, que es la Alemania imperialista; ya las obras de la madurez son marcadas por una ininterrumpida batalla en contra del fascismo (LUKÁCS, 1965, p. 181). Y la batalla incluye la disputa explícita de la herencia de la tradición de Goethe, Kant y Bach, canallamente exaltados por la propaganda nazista como precursores de los ideales del Tercero Reich (ALMEIDA, 2015, p. 598).

En la relectura del mito faustico, Thomas Mann elige a un compositor para protagonista, reconociendo en la historia del arte musical “un elemento típicamente alemán que convenía a su propósito” (ALMEIDA, 2015, p. 600), pero, al rescatar el tradicional pacto demoníaco, evita incurrir en lo fantástico o en la alusión metafórica. Cuando el pacto es sellado, “Adrian sufría de jaqueca y fiebre, mientras leía el ensayo de Kierkegaard sobre el *Don Giovanni* de Mozart, ópera que se cierra con una apoteótica bajada a los infiernos” (ALMEIDA, 2015, p. 605). Entre otras tantas referencias musicales, encontramos en la novela citas a Beethoven, Wagner, Bach, Schumann, Robert Franz, Brahms, Hugo Wolf,

Mahler, Weber. El *Doctor Faustus* de Thomas Mann es un Fausto cerrado en el “pequeño mundo” de su estudio, totalmente aislado, mientras la intelectualidad, con la cual mantiene contacto, marcha de encuentro a la barbarie facista, de modo que la vida de Leverkühn no es más que ascetismo y desprecio por el mundo, actitud que Georg Lukács señala como “típica en face de la humanidad de su época”. Respecto a la música de Adrian Leverkühn descrita por Thomas Mann, no obstante sus rasgos alemanes, su carácter de universalidad va más allá de los confines geográficos y espirituales, es decir, no sólo es una música internacional, sino que indicativo de la fatalidad del pensamiento imperialista, y, aun según Lukács, los problemas estilísticos nacen de esa tensión: “la época es en todo desfavorable al arte, a la música” (LUKÁCS, 1965, p. 194–196). Como es sabido, Theodor Adorno fue como un orientador musical de Thomas Mann, y el género de composición nombrado ‘técnica dodecafónica’, que Mann atribuye a su ficticio músico, es propiedad intelectual del compositor Arnold Schoenberg, su contemporáneo. Pero, el génio Adrian Leverkühn, como aclara Anatol Rosenfeld, “es un Nietzsche transpuesto musicalmente”, y el compositor se muere después de un largo período de locura, unos diez años, tal cual Nietzsche (ROSENFELD, 2014, p. 178). Por otra parte, aunque en condición distinta, el Faustus de Mann parece extremar el protagonista de *La montaña mágica*, que sucumbe a la muerte después de vivir diez años en un mundo apartado, “peligrosamente mortal, febrilmente enfermo y espiritualmente consumido”, pero Adrian Leverkühn “no sólo sucumbe, sino que se da a la enfermedad, a la muerte, al diablo, a la alienación” (ROSENFELD, 2014, p. 180). En comparación a los personajes de Bioy Casares, se puede decir que Adrian se queda loco como los animales, los presidiarios, y el gobernador Castel que les hacen víctimas de sus experimentos en la Isla del Diablo en la novela *Plan de evasión*.

Postula Lukács que lo que Thomas Mann nos provee en *Doctor Faustus*, es el análisis de la problematicidad de todo el arte moderno (LUKÁCS, 1965, p. 200). Dentro de la música de Leverkühn se esconde la más profunda desesperanza en la sociedad burguesa, y el análisis de su amigo y biógrafo sobre la composición de *Apocalipsis*, establece la relación con las tendencias más profundas de la desumanización del arte bajo el imperialismo: “El coro es instrumentalizado, mientras la orquesta es vocalizada, hasta el punto, en que, deliberadamente, se haga aparecer efectivamente desolado el límite entre hombre y cosas”. El paradojo es que la disonancia exprime lo que la obra tiene de elevado y espiritual, mientras “la armonía y la tonalidad son reservadas al mundo infernal – la vulgaridad y el lugar común” (LUKÁCS, 1965, p. 204).

Es curioso que el biógrafo Serenus Zeitblom critica el sistema de Adrian; al revés de lo que dice el compositor, a él el sistema le parece adaptado a transformar la razón humana en magia. Sin embargo, respecto a la música como medio de redención, como sustituto de la religión, defiende Adrian Leverkühn que la música es que necesita redimirse de la compañía exclusiva de una élite culta que luego no existirá, e indaga si para que la música no se muera, no habrá que encontrar el camino del pueblo, de los hombres, idea que es reiterada en sus últimas palabras, que miran el despertar del pueblo, un camino para un nuevo “gran mundo”, en el cual será posible un nuevo gran arte, vinculado al pueblo y no más demoníaco – el camino de Marx (LUKÁCS, 1965, p. 234).

La música que se repite o la que se compone en el desarrollo de la segunda guerra mundial, cuatro décadas después vuelve asociada a la enfermedad en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez. Igualmente a Thomas Mann, que se vale de la técnica dodecafónica de Arnold Schoenberg en *Doctor Faustus*, Gabo se apropia de la canción *La diosa coronada* del colombiano Leandro Díaz, y se la atribuye al personaje

Florentino Ariza como una valsa. La epígrafe trae versos de la canción – “En adelante van estos lugares: ya tienen su diosa coronada.” –, y el personaje Florentino Ariza la repite en serenatas a la amada Fermina Daza. En fin, si la música despierta al narrador de Bioy y produce un efecto “altamente calmante, entorpeciente” en el protagonista de la montaña de Thomas Mann, en la novela de García Márquez lo es similar: “la música es importante para la salud” y permea toda la narrativa en variados géneros y distintas voces. Hay mención a *La Chasse* y *Don Giovanni* de Mozart, mención a *Tannhäuser* de Wagner, *La muerte de la donzela* de Schubert, el cuarteto para cuerdas de Gabriel Fauré; además, la orquesta de Viena estrena las más recientes valsas de Johann Strauss, y el loro aprende canciones de Yvette Gilbert y Aristide Bruan cuando el doctor Juvenal Urbino trae de Europa el primer fonógrafo de bocina con discos de moda y sus compositores clásicos favoritos. Entre los ritmos latinoamericanos, encontramos los merengues de Santo Domingo, las plenas de Puerto Rico, la música de fandango.

A conclusión, aunque refiera otros temas, cabe una cita a Bernardo Ruiz por la confluencia en su comparación de la obra de Bioy a la recurrencia musical en Marcel Proust: “Los temas de la metempsicosis y de la unión de las almas serán recurrentes en la obra de Bioy Casares como la sonata de Vinteuil en *A la recherche du temps perdu*” (1976, p. 14).

La escritura

De acuerdo a Nicolás Rosa, más allá del incierto destino de cualquier humano, los simulacros de Morel están “ajenos al azar horroroso que los maneja”, pero el costo de esa “traslación” es la pérdida de la carnalidad (2003, p. 121). A partir de esa observación, cabe considerar no sólo el sustantivo sino también los sentidos del verbo *maquinar* – urdir, tramar algo oculta y artificiosamente – que pueden ser leídos como la elaboración de una obra de ficción. Para Margo Glantz, “a la duplicación de fenómenos naturales, a la coincidencia de vida y muerte que se alían imperturbables, se responde con la duplicación del paraíso desdoblado en laberinto y abismo de la escritura” (2006, p.3).

Su propósito inicial de escritura, el narrador de *La invención de Morel* lo declara ya en el segundo párrafo de la novela: “Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro”, y al enamorarse de Faustine, planea presentarse como “un loco muy contemplativo y sencillo” mirando el mar y referirle enfáticamente que es escritor: “yo soy un escritor, que siempre he querido vivir en una isla solitaria” (CASARES, 2015, p. 75). Así, además de la invención científica, la novela parece reflexionar sobre la invención artística, sobre la creación literaria, acumulando el narrador las figuras de autor y personaje, dirigiendo su discurso al lector, sin olvidar a “El editor” que en las notas de pie completa, rectifica, y saca conclusiones de las hipótesis.

Teniendo en cuenta el pasado de fuga del narrador, su impresión sobre las impresiones que circulan en la isla puede ser pura paranoia de fugitivo, quizá delirio por ingestión de plantas venenosas, o alucinación por hambre o insolación, como él mismo intuye. Igualmente, el narrador (nada confiable) puede ser simplemente un fabulador, que aislado da alas a su imaginación y se construye como un antihéroe, a que Juan José Saer define como “un burgués al que la ambición política ha puesto en situación incómoda, y sus ideas políticas aparecen bastante claras si tenemos en cuenta su admiración por Malthus, y por el hecho de que la Mafia haya facilitado su viaje clandestino hasta la isla” (SAER, 2014, p. 168).

A propósito de la construcción de la novela, la puntuación del relato abunda en dos puntos: más que narrar o describir, se propone explicar. Sea como anotaciones de recuerdo,

de información, de reflexión, exposición o instrucción, el narrador explica a sí o al lector, clasificando su escritura ora como diario, ora como informe o testamento, nunca como novela, género que aparentemente desprecia al decir que en hall de las bibliotecas deficientes “no hay más que novelas, poesía, teatro”. Aparentemente pues desde la mirada amorosa de Margo Glantz su desprecio sería una máscara más del trovador que “cortejará a la desconocida como Petrarca o como Dante utilizando el lenguaje de las flores y como ellos también lo vuelve poema”. (GLANTZ, 2006, p.7).

El prófugo que a principio escribe para “dejar testemuño del adverso milagro”, concluye la escritura con la descripción del proceso de su muerte, seguida por la súplica al hombre que, basado en su “informe”, invente una máquina “capaz de reunir presencias disgregadas”, o sea, cree que en su escritura privilegia no el relato ni la fábula, sino la función científica.

Faustine

Aunque al narrador los intrusos le parezcan frívolos y hasta falsos – “falsa gitana”, “falso tenista”, “falso impostor” –, el descubrimiento de que son imágenes es lento, gradual, al igual que su pasión por la mujer en las rocas, que de “ridícula” pasa a convertirse en “esperanza” e “imprescindible”. Dispuesto a conquistar a Faustine, el narrador intenta llamar su atención – habla, grita, le dedica un jardincito de flores –, pero ella lo ignora “como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver” (CASARES, 2015, p. 51). En la composición de Faustine, Margo Glantz destaca la dicotomía pura-puta vinculada a la atracción que el narrador siente por la dama: “Esa misma mujer prostituida, repugnante, ciega, es una madona contemplando el crepúsculo vestida con los colores de la inmaculada concepción, azul y blanco, símbolos del cielo”, como la vemos figurada en el jardincito-homenaje. Y el narrador se representa empequeñecido y arrodillado como un caballero, un trovador, un devoto. “Faustine es la mujer polarizada en doble objeto”, agrega Glantz, “la inalcanzable por divina y la soez cortesana ciega que dicotomiza la poesía amorosa de un Quevedo en imágenes absolutamente disociadas” (2006, p. 19). En la busca del narrador, la dama de las rocas también remite a Dulcinea, musa del *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes. Pero, “envuelta en su falso contexto de novela de aventuras, Faustine parece tener cuerpo y el narrador la desea ‘con una compostura que sugería obscenidades’, para terminar ofreciéndole pinturas florales, campiranas, pastoriles y cantarle versos como trovador redivivo” (GLANTZ, 2006, p. 7), a la manera del ‘desamado’ pastor de *Los siete libros de Diana* (1559) de Jorge Montemayor. “Y como sombra Faustine se identifica a la imagen perpetua de la belleza, a Elena, ‘hija dolorosa de Dios’, protagonista de una historia gnóstica y ‘condenada por los ángeles a transmigraciones dolorosas de un lupanar de marineros en Tiro’” (GLANTZ, 2006, p. 19). En la leyenda, aclara Glantz, Elena tiene un “cuerpo insubstancial” y sólo su simulacro o *eidolon* fue llevado a Troya, donde se instala como hermoso ‘espectro’. Sombra, espectro, simulacro, fantasma, eso es Faustine”.

Si pensamos que, en sus cavilaciones, el narrador se compara al viajero Dante en el infierno, luego en la parte alta, en el cielo de la isla, Faustine presupone la Beatrice, musa dantesca que en *La montaña mágica* de Mann es evocada por Settembrini en referencia a Clawdia, a quien Hans Castorp se esfuerza en llamar la atención, y la pasión lo lleva al deseo de enfermarse para fijarse en el sanatorio en definitivo, o sea, para entrar en el mundo de la amada como lo hace el narrador de la novela de Bioy al inserirse en la

proyección. Un detalle que también nos sirve de argumento en el cotejo es que en vez de un retrato del rostro de Clawdia, Hans Castorp guarda la radiografía de sus pulmones, es decir, la imagen del interior de la amada cuya enfermedad, la tuberculosis, mata de adentro para afuera, al revés de la imagen exterior de Faustine, que se muere de afuera para adentro. Además de intentar llamar la atención de, de Faustine, su figura representada con las flores en el jardincito-homenaje resulta “de un gusto pésimo” al igual que el retrato del rostro tártaro de Clawdia Chauchat pintado por Dr. Behrens en *La montaña mágica* (MANN, 2017, p. 295). Aún, uno dos discos preferidos de Hans Castorp es la ópera *Carmen* de Georges Bizet, tal vez un soplo más de Mann a Bioy en la creación de “la falsa gitana” Faustine, que ignora al narrador como Carmen, la verdadera gitana, a la clarinada, y sigue danzando para el soldado francés, escena que el narrador de Thomas Mann reproduce, entre otras de la ópera. A continuación, refiere la ópera *Faustus* de Gounod (MANN, 2017, p. 748–751).

A pesar de que Faustine no sepa que es objeto de experimento de Morel, y no se haga explícito ningún pacto con el diablo, su nombre presupone el mito faustico, “de larga y fecunda tradición alemana”, en términos de Jorge de Almeida (2015, p. 600). El mito surge con las leyendas populares que narraban el pacto del erudito alquimista ‘doctor’ Johannes Georg Faust con el demonio. Las leyendas fueron compiladas en el siglo XVI, y el tema sirvió a escritores alemanes, como Goethe, Lessing, Grabbe, Lenau, Klaus Mann, y hasta a escritores de otras nacionalidades, como el inglés Christopher Marlowe, el portugués Fernando Pessoa, el ruso Mikhail Bulgárov, y el francés Paul Valéry (ALMEIDA, 2015, p. 600). Teniendo en cuenta el desarrollo del tiempo en la montaña de Mann y en la isla de Bioy Casares, es curioso que siete años después de la publicación de *La invención de Morel*, el mito fáustico sea retomado por Thomas Mann en la novela *Doctor Faustus*, en la figura del compositor Adrian Leverkühn. Al revés de la corriente relación del diablo con la pereza, “el diablo de *Doctor Faustus* de Thomas Mann es un ‘verdadero señor del entusiasmo’, y precisamente del entusiasmo por la enfermedad, luego es inhumano, anti-humano” (LUKÁCS, 1965, p. 205). Cuanto al pacto de sangre, dice Adrian Leverkühn que si uno hace un pacto con el diablo, entonces compromete su alma y se condena a cargar en los hombros toda la culpa de su época (LUKÁCS, 1965, p. 211); para los artistas e intelectuales alemanes, época de vergüenza, tristeza y terror.

En *La invención de Morel*, el demoníaco inventor de Bioy Casares tanto busca trasladar el alma de sus víctimas para las imágenes, como logra la inmortalidad, pero a partir de las escenas que se repiten. Y los actores de 1924 no están lejos, sino muertos, deduce el narrador enamorado, en fin.

Creo poder identificar ahora a los tripulantes muertos del barco bombardeado por el crucero Namura: Morel aprovechó su propia muerte y la de sus amigos, para confirmar los rumores sobre la enfermedad que tendría el deletéreo vivero en esta isla; rumores ya difundidos por Morel, para proteger su máquina, su inmortalidad. Pero todo esto, que razono juiciosamente, significa que Faustine ha muerto; que no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo. (CASARES, 2015, p. 101).

Al darse cuenta de que no hay más Faustine que la imagen que no sabe de su existencia, la vida del narrador se vuelve intolerable y le vienen las preguntas: “¿Cómo seguiré en la tortura de vivir con Faustine y de tenerla tan lejos? ¿Dónde buscarla?”

(CASARES, 2015, p. 102). Luego se pone a explicarse “la conducta de Morel”, cuyo amor no correspondido se lo llevó a tramar “la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine”. Identificándose con el rival, el narrador pronto admite que la hermosura de Faustine “merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes”, sin embargo, por más que comprenda el acto de Morel “como un justo ditirambo”, tiene ganas de borrarlo de la película (CASARES, 2015, p. 104). Al final, el narrador decide a incluirse en la inmortalidad idealizada por Morel, y se graba, quedándose con Faustine en la semana eterna. De eso modo, al revés de los Faustus y más allá de Dante, el narrador tanto entra en el paraíso donde habitaria el alma de la amada, como desea entrar en el cielo de su consciencia.

La semana eterna

“Con lentitud en mi consciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno”, percibe el narrador que observa a los intrusos y concluye: “Como en el teatro, las escenas se repiten” (CASARES, 2015, p. 60).

La repetición es percibida pasados ocho días, o sea, en la semana siguiente. Páginas y páginas adelante, el narrador va a comprenderla, cuando Morel expone su invento y lee su declaración a los amigos. Morel empieza desculpándose, pronto revela que “había resuelto no decirles nada [...] Pero como son amigos, tienen derechos a saber”, y declara: “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”. Después de la reacción negativa de los amigos, Morel concluye: “les he dado una eternidad agradable”, luego exalta a la amada y explica su invento (CASARES, 2015, p. 79–80). En suma, personajes humanos van a morir para que las imágenes vivan un eterno retorno, una semana eterna. En palabras de Juan José Saer, la “semana que retornará eternamente es un cielo artificial” (SAER, 2014, p. 165–166).

Entre los “temas de *La invención de Morel* conectados con la dimensión técnica de las culturas y la repetición”, Sandra Gasparini señala “la inmortalidad y la circularidad del tiempo” (2015, p. 116), observación muy provechosa en el cotejo con *La montaña mágica* y la constelación de narrativas vinculadas a una enfermedad contagiosa – sin futuro, el presente se dilata en rutina y en tedio.

La semana que se repite en la isla de Bioy Casares, como dicho, remite a la rutina de los pacientes del sanatorio en la montaña de Thomas Mann, también es el tiempo del ‘reinado’ de los personajes del *Decamerón* (1349-52) de Giovanni Boccaccio, asimismo es el título de la primera crónica de Rubén Darío ya señalada como cercana a las novelas de Mann y de Bioy. Más allá, se puede hasta pensar que en la semana que comienza con la música del fonógrafo en *La invención de Morel*, Bioy Casares insinúa el diálogo de la obra de Thomas Mann con la crónica de Rubén Darío. Por fin, en la supuesta constelación, los siete días de los reinos del *Decamerón* de Boccaccio, o de la estadia de Darío en Valparaíso, se vuelven siete años en *La montaña mágica* de Mann, y luego la semana eterna de las imágenes en la isla de Bioy Casares.

En *La peste* de Albert Camus (1947), aunque predomine el tiempo cronológico, el flagelo borra el pasado y en la ausencia de futuro, al igual que en la montaña mágica de Mann, el presente se arrastra tedioso. El texto es definido como crónica por el narrador, y la

acción ocurre en el año “194...”, es decir, en alguno de la década de 1940. En Orán, la ciudad abandonada por los pájaros, “la primavera se vende en los mercados”, y la fecha del primer registro es el 16 de abril. El recuento del tiempo empieza saltando algunos días, después pasa a contar las semanas de la peste vinculadas al número de muertos, entonces se cuentan los meses, y sigue la peste en diciembre, cuando el cólera asume la forma pulmonar, y sólo empieza a recuar en el comienzo del año siguiente. La población vive en “agitación secreta” hasta el 25 de enero, y entre risos y lágrimas, la epidemia es afinal considerada erradicada y las portas de la ciudad se abren en febrero.

De una u otra manera, en todas esas obras se desarrolla un tiempo doble. El tiempo en la montaña mágica de Mann es distinto de los de ‘abajo’, aspecto que, de acuerdo a Lukács, se vuelve en “momento del tiempo doble” en *Doctor Faustus*: el tiempo de la vida de Adrian Leverkühn, que abarca su juventud, anterior a la primera guerra, hasta su muerte en 1940, y el otro tiempo es lo de enunciación, “las circunstancias en que Serenus Zeitblom escribe la biografía de su amigo, el período del facismo, que Adrian no llega a vivir en estado lúcido: la segunda guerra mundial imperialista, el nazismo y sus espantosos reveses: en coro, la tragedia del protagonista” (LUKÁCS, 1965, p. 218). Tal cual en el *Faustus* de Goethe, en la relectura del mito por Thomas Mann, “el tiempo es una de las monedas en la negociación”, un tiempo cualitativamente diferente – ‘un tiempo grandioso, un tiempo loco, un tiempo totalmente endiablado’” (ALMEIDA, 2015, p. 606). Ya en *La invención de Morel* de Bioy, se enfrentan tres tiempos: el lapso en el pasado de la narración, en que Morel contruye la máquina; el presente de la escritura enunciado por el protagonista que narra los sucesos del pasado, y un tiempo posterior indeterminado en las notas del Editor (GASPARINI, 2015, p. 120).

La nueva semana eterna

Después de la emoción de ver flores, hojas, moscas grabadas y reproducidas por la máquina, el narrador comete “la imprudencia” de poner la mano izquierda ante el receptor, que pronto la reproduce – “solamente la mano”. Comprendido el mecanismo, el narrador se prepara para actuar: “quince días de continuos ensayos y estudios. 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” (CASARES, 2015, p. 106).

Cuando abre los receptores de actividad simultánea y se incluye en el mundo de las imágenes, el prófugo ya escritor, entonces se desdobra en actor y en montador cinematográfico, intercalándose en las escenas de la semana eterna: “Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso” (CASARES, 2015, p. 105). De modo que el narrador que se graba y cambia el disco para que las máquinas proyecten la nueva semana, es a la vez modelo y simulacro, pero, tal cual los demás personajes, empieza a perecer, perdiendo su carnalidad y entregándose a lo incierto de su destino. Además de “la recompensa de una eternidad tranquila” contemplando a Faustine, “he llegado a sentir la duración de la semana”, relata él, y describe el proceso de su muerte, que empieza en los tejidos de la mano izquierda (CASARES, 2015, p. 106). Entre las cavilaciones que no le son útiles, declara la esperanza de que la enfermedad sea “una vigorosa autosugestión” y que luego salga a buscar a Faustine y juntos lleguen a otra Venezuela, reíndose de “las falsas vísperas de la muerte”. A continuación exalta la patria, y entre recuerdos se dirige a Elisa – “mientras mire a Faustine, no te olvidaré, ¡y yo creí que

no te quería!”. El narrador da a entender que Elisa es una mujer real en su vida, pero, si se puso en lugar de Dante, tal vez a la vez evoque a la reina Elisa (o Dido), de la *Eneida* de Virgilio, el guía en la *Commedia*, a lo que se puede asociar el italiano que le indicó la isla, al igual que en *La montaña Mágica* al también italiano Settembrini, como ya referido. En sus últimos minutos, el prófugo recuerda a algunos compañeros y un hipotético cuadro de Tito Salas, entonces mira a su propia imagen “en compañía de Faustine” y se lo “consuela morir asistiendo a un resultado tan satisfactorio” (CASARES, 2015, p. 107). Así, no triunfan ni invento ni invención, y la novela termina en tono de plegaria, con una súplica, no a un Dios, sino a un futuro inventor.

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsque nos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (CASARES, 2015, p. 106).

La súplica del intruso da a entender que no le basta la condición de imagen animada, la pura apariencia que no sustituye la realidad humana. Y si el narrador empieza registrando un “milagro” después de expulsado del “exagerado paraíso”, en cuerpo y alma termina ni en el presente, ni en pasado, sino proyectándose hacia el futuro: “Será un acto piadoso”. Sin embargo, el futuro proyectado refleja el pasado, de acuerdo a Jorge Rivera respecto a la naturaleza ideológicamente conservadora de las propuestas implícitas en la narrativa de Bioy Casares (RIVERA, 2004, p. 135–136).

Como vimos, el acercamiento de Bioy Casares a Thomas Mann, ya posible en los temas tratados por los dos escritores, en especial, en el supuesto diálogo de *La invención de Morel* con *La montaña mágica*, se fortalece en el final de Bioy. En la novela realista de Thomas Mann, pasados siete años, el protagonista Hans Castorp deja el sanatorio para irse al infierno de la primera guerra; el narrador lo abandona, se despide, y la obra se cierra como *Finis Operis* – quizá un disco más para tocarse en el fonógrafo. En la novela fantástica de Bioy Casares, el narrador protagonista tanto vuelve al “exagerado paraíso” como mira el cielo de la conciencia de Faustine. Al fin, cambiado el disco, sigue la eternidad del cine sin espectadores repitiendo las imágenes de la nueva semana eterna con un intruso.

Si la escritura del narrador de Bioy fue encontrada, no se sabe. Si la máquina de Morel fue destruida no se dice, pero en el período entreguerras, el facismo avanzó en la Europa, y perseguido por sus críticas a Hitler y por su solidaridad pública a los judíos, Thomas Mann, como otros tantos autores que compartían los ideales de la tradición humanista alemana, tuvo sus obras barbaramente quemadas por estudiantes nazistas en mayo de 1933 (ALMEIDA, 2015, p. 597). En la década de 1940, en pleno desarrollo de la segunda guerra mundial, el arte y la cultura son sistemáticamente borrados por el nazifacismo, pero no les basta destruir, sino que se apropian de artistas que les conviene hacer de precursores ideológicos, a los que artistas e intelectuales exiliados intentan rescatar, a ejemplo de Thomas Mann y sus compañeros. Tal vez no por azar, la enfermedad vuelve a la literatura, como vemos en las novelas *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, del argentino Adolfo Bioy Casares, y curiosamente, la música se repite en sendas novelas, asimismo en *La Peste* de Albert Camus, de 1947. Teniendo en cuenta el contexto mundial en la década de esas novelas, cabe indagar: ¿Será la enfermedad, la peste, como que una metáfora del nazifacismo? ¿La repetición de la música en sendas novelas, sería un intento de reapropiación de la música y de las ideas apropiadas, borradas o destruidas por el

imperialismo? Intento que Thomas Mann arriesga de manera totalmente opuesta, traendo la música para el centro de la narrativa de *Doctor Faustus* en la biografía del imaginario compositor Adrian Leverkühn. Lo que era isla o cima de montaña se vuelve un estudio, y la enfermedad no destruye el cuerpo, sino el alma del artista que se aparta del mundo y hace un pacto con el diablo. Todavía, en consonancia con la novela de Bioy Casares, que sugiere el mito fáustico en el nombre de la amada del inventor, el *Doctor Faustus* que Thomas Mann publica siete años después es una relectura del mito en la piel de un inventor, ni cientista tampoco escritor, pero sí un compositor que mejor incorpora y traduce la Alemania de entonces. Un inventor musical que encarna el mito sugerido en la Faustine de Bioy Casares, y que se muere en 1940, año en que se publica *La invención de Morel*. ¿Una retribución literaria y musical de Mann al supuesto homenaje de Bioy Casares?

Además, si por una parte, el final de *Doctor Faustus* es pesimista, por otra, igualmente a Bioy, la novela de Mann se cierra en tono de plegaria, en súplica a Dios: “¿Cuando raiará la derradera desesperanza, un milagro que, superior a cualquier fe, traiga la luz y la esperanza? Un hombre solo junta las manos y dice: ‘Qué Dios tenga misericordia de vuestro pobre alma, mi amigo, mi patria!’” (MANN, 2015a, p. 591).

Referencias

ALMEIDA, Jorge. “Dialética humanista em tempos sombrios”. Posfácio a *Doutor Fausto - A vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 597–611.

BOCCACCIO, Giovanni. [1349-52]. *Decamerão*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CAMUS, Albert. *A peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Colihue, 2015.

_____. *Plan de evasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, sello Booket, 2014.

_____. *Historia prodigiosa*. 2a. edición, Buenos Aires, Emecé editores, 1961

DARÍO, Rubén. *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y prólogo de Graciela Montalgo. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

GASPARINI, Sandra “Póslogo” a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Colihue, 2015, p.109 – 121.

GLANTZ, Margo. “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: La invención de Morel y la Arcadia pastoril”, en *Latinoamérica*, México, núm. 8. Anuario del Centro de estudios Latinoamericanos, 1975. p. 41—68. Versión digital en Biblioteca Virtual Universal, 2006: < www.biblioteca.org.ar >.

LUKÁCS, Georg. “Thomas Mann e a tragédia da Arte Moderna”. In: *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto - A vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

MANN, Thomas. *Travessia marítima com Dom Quixote*. Tradução de Kristina Michahelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MARQUEZ, Gabriel García. *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

QUEREILHAC, Soledad. "Cientificismo residual en el fantástico de Adolfo Bioy Casares". In: *Literatura y técnica. Derivas materiales y ficcionales: libros, escritores, textos frente a la máquina y la ciencia* (Comps. Raquel Macchiuci y Susanne Schlünder). Buenos Aires: Ediciones Del lado de acá, 2014.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina - Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas, Venezuela: Fundación Nacional el Perro y la Rana, 2009.

REST, Jaime. "Las invenciones de Bioy Casares". In: *Los Libros*, año 1, agosto, 1969.

RIVERA, Jorge. "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40". In: *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

ROSA, Nicolás. "Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*". In: *La letra argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.

ROSENFELD, Anatol. "Thomas Mann, um esteta implacável". Posfácio *A morte em Veneza*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RUIZ, Bernardo. *Los mytos y los dioses: A. Bioy Casares y sus temas fundamentales*, México, D.F., 1976.

Disponível em: < <https://web.archive.org/web/20130513064828/http://ruix.biz/biog/biog.pdf> >

SAER, Juan José "La invención de Morel". In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Sex Barral, 2014.

Recebido em: 29/08/2021

Aceito em: 01/11/2021

Referência eletrônica: FERREIRA, Ana. Un fonógrafo poderosísimo: la invención de Bioy Casares y los ecos de Thomas Mann. *Criação & Crítica*, n. 31, p., dez. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.