

Wolfram Nitsch

## La invención y la repetición.

### Ficciones de los medios en la narrativa de Bioy Casares

A finales de 1947, en la primera nota del diario monumental que documenta su intercambio constante con Borges, Adolfo Bioy Casares refiere una observación sumamente lúcida de su esposa Silvina Ocampo: «Dice que cada uno de nosotros tiene un tema, al que siempre vuelve: Borges, la repetición infinita; ella, los diarios proféticos; yo, la evasión a unos pocos días de felicidad, que eternamente se repiten»<sup>1</sup>. De hecho, la repetición sin fin es una obsesión común a ambos autores, sea con efecto de una infinitud mala y angustiosa en el caso de Borges, o como condición de una eternidad aparentemente feliz en el caso de Bioy. Sin embargo, este tema metafísico se vincula casi siempre con otro tema mucho más físico, ya que la repetición infinita suele surgir de la reproducción técnica de instantes iguales. Mientras que Borges, a pesar de su notoria cinefilia, en su obra narrativa parece privilegiar la reproducción por la escritura y por la imprenta, las ficciones de su amigo más joven evocan frecuentemente técnicas reproductoras más modernas, en particular los medios audiovisuales de la era industrial<sup>2</sup>. Si los dos colegas comentan con igual entusiasmo el cuento *Wireless* de Kipling es por razones bastante distintas: a Borges le interesa la reescritura casi exacta de un poema romántico, efectuada por un médium sonámbulo de muy poca lectura; a Bioy lo fascina en cambio el medio técnico que se maneja en este «momento vertiginoso» en un cuarto contiguo, un aparato radiotelegráfico que, por su parte, puede recibir mensajes imperceptibles<sup>3</sup>. Esta predilección por los medios modernos ya se manifiesta en sus primeros libros de los años treinta, que no han sido reimpresos después<sup>4</sup>, pero

---

1 Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. Daniel Martino, Buenos Aires, Destino, 2006, p. 31.

2 Sobre la diferencia de actitud de ambos autores frente al cine, mucho más competente y matizada en el caso de Bioy que en el caso de Borges, véase, en este volumen, David Oubiña, «El espectador corto de vista: Borges y el cine».

3 Cf. Bioy Casares, *Borges* (n. 1), p. 305, y su reseña «Una vida de Kipling» (1968), en: A. B. C., *Ensayos y memorias*, Buenos Aires, Norma, 1999, pp. 83–88. Si Borges vuelve sobre el tema de la reescritura literal en *Pierre Menard, autor del Quijote* (1941) sin vincularlo a una experiencia técnica, Bioy imagina un nexo directo entre la recepción radiotelegráfica y la inspiración mediúmnica en *Los afanes* (1962).

4 Véanse por ejemplo los cuentos «La fotografía perdida», «Fotografía de una desconocida» y «Los novios en tarjetas postales», en: *Luis Greve, muerto*, Buenos Aires, Destiempo, 1937.

---

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 257–269.

ante todo en sus obras publicadas durante la segunda guerra mundial: *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *El perjurio de la nieve*. A mi parecer forman una verdadera trilogía de la reproducción técnica, dado que cada una trata de una invención moderna destinada a crear una repetición sin fin. Todas estas obras se refieren a medios concretos de la conflictiva primera mitad del siglo XX, pero no como crónicas históricas, sino como ficciones a la vez fantásticas y lúdicas.

Por un lado, las tres narraciones presentan elaboraciones o reducciones fantásticas de medios existentes, subrayando sucesivamente tres factores constitutivos de la situación técnica cuya interrelación ha sido estudiada por la mediología reciente. En la novela *La invención de Morel* (1940) predomina el factor material del aparato técnico que, según los numerosos seguidores de Marshall McLuhan, siempre determina en cierta medida los actos del usuario<sup>5</sup>. En la novela *Plan de evasión* (1945) está en primer plano el factor corporal del sistema sensorio y nervioso, el complemento subjetivo del medio concreto, cuya importancia ha sido señalada por Jonathan Crary<sup>6</sup>. El cuento *El perjurio de la nieve* (1944/48), por fin, acentúa el factor cultural de los ritos que acompañan el uso de medios e indican una interdependencia estrecha entre lo técnico y lo social, analizada en particular por Bruno Latour<sup>7</sup>. Aparato material, aparato sensorial, aparato ritual: cualquiera que sea el factor predominante, en cada una de las tres obras la invención fantástica produce una realidad artificial bajo el signo de la repetición.

No obstante, en ninguno de los casos se logra la eternidad feliz a la que aspira el inventor mediante su hallazgo, porque, por otro lado, la invención se maneja de una manera más o menos lúdica, no calculada por él<sup>8</sup>. Su uso se inscribe en una confrontación entre la cultura europea, de donde proviene, y la cultura hispanoamericana, donde se emplea de un modo imprevisto. La acción se sitúa siempre en la frontera entre las dos culturas: después de que un inventor formado en el viejo mundo ha exportado su aparato al nuevo mundo para experimentarlo, un usuario o testigo local estorba sus planes, utilizándolo sin respetar el programa original. A esta oposición cultural corresponde una oposición histórica entre medios actuales y medios anticuados. Mientras que el creador metropolitano de la técnica novedosa manifiesta cierto desdén hacia la cultura del libro, su antagonista periférico, por el contrario, recuerda y defiende la tradición literaria. También por ello consigue alterar la repetición eterna de lo mismo, incorporándole una diferencia no calculada. Me parece que variando esta trama más o menos constante, las ficciones tempranas de Bioy

5 Véase por ejemplo Friedrich Kittler, *Gramophone Film Typewriter* (1986), Stanford, University Press, 1999.

6 Cf. Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990.

7 Cf. Bruno Latour, «A collective of humans and nonhumans. Following Daedalus's labyrinth», en: B. L., *Pandora's hope. Essays on the reality of science studies*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1999.

8 Acerca de un posible uso lúdico del medio técnico moderno, transformándolo de una herramienta (*Werkzeug*) en un juguete (*Spielzeug*), véase Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía* (1983), Madrid, Síntesis, 2001.

Casares indican un uso irreverente de técnicas importadas de Europa y elaboradas en un lugar de América Latina, que sirve como campo de ensayo. Al mismo tiempo, afirman el poder de la literatura frente a la provocación moderna de los medios audiovisuales. En lo siguiente, intentaré esbozar brevemente las jugadas más importantes de esta compleja operación tan subversiva en el campo del conflicto intercultural como conservadora con respecto a la evolución de los medios<sup>9</sup>.

## 1. EL FACTOR MATERIAL: LA INVENCION DE MOREL

La invención de Morel, instalada en una isla solitaria del Pacífico, parece una elaboración fantástica de técnicas existentes. Según la descripción redactada por su inventor, un ingeniero francés, consigue juntar las funciones de varios «medios de contrarrestar ausencias»<sup>10</sup>. Es un medio de alcance, como la radio o la televisión, pudiendo captar las ondas radiadas por emisores artificiales o vivos; es también un medio de retención, capaz de grabar estas ondas, tal como lo hacen el fonógrafo o el cinematógrafo; y es, además, un medio de reproducción, dispuesto para proyectar las ondas grabadas no solamente en una pantalla, sino en cualquier parte del paisaje. Sin embargo, sobrepasa aun todos estos medios reales, porque se dirige a la totalidad de los sentidos humanos. No solamente presenta imágenes y sonidos, sino igualmente grabaciones de ondas de otro tipo, procurando así al mismo tiempo sensaciones para el gusto, el olfato y el tacto. Mediante una especie de holografía sinestética obtiene una «reproducción de vida» (p. 157) en tamaño natural y tiempo real. Esta simulación técnica de una presencia viva tiene, por cierto, antecedentes en la ciencia ficción del siglo XIX, por ejemplo en la novela *Le château des Carpathes* de Jules Verne<sup>11</sup> como también en las utopías tecnológicas de las primeras vanguardias europeas, sobre todo en el cuento *Le toucher à distance* de Apollinaire<sup>12</sup>. Pero se refiere en primer lugar a una invención aún bastante reciente: al

9 Por ello, hay que matizar la crítica corriente del elitismo de Bioy, emitida con severidad particular por Jorge B. Rivera, «Lo arquetípico en la literatura argentina del 40» (1972), en: AA. VV., *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 125–152.

10 Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel* (1940), ed. Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 1998, p. 154.

11 Cf. Dorita Nouhaud, «L'invention de Morel dans *La invención de Morel* de Bioy Casares», en: *Les langues néo-latines* 96 (2002), pp. 45–62. Para una lectura de *La invención de Morel* a la luz de la ciencia ficción hispanoamericana, en particular de la novela *XYZ* (1934) del modernista peruano Clemente Palma, véase Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, pp. 150–190.

12 Guillaume Apollinaire, «Le toucher à distance», en: G. A., *Hérésiarque et Cie* (1910), París, Librairie Générale Française, 2003, pp. 268–286. En este texto poco comentado, la reproducción técnica de una imagen tridimensional, parlante y palpable se logra gracias a un aparato radiotelegráfico perfeccionado. Un invento semejante aparece en «Le Roi-Lune» (1916), donde sirve para resucitar virtualmente a la amada muerta, como en *Le*

cine sonoro que apareció hacia 1930. Al decir de Bioy, el cuento fue inspirado por la desaparición de Louise Brooks, cercana a esta fecha y debida a la rápida marginalización del cine mudo, en el que ella había sido una de las grandes estrellas<sup>13</sup>. Y en efecto, como ya observó Saer, la invención de Morel se presenta como un nuevo «cine total», generalizando el efecto de realidad que producía la banda sonora de las primeras películas parlantes<sup>14</sup>. Según el informe del ingeniero francés, su modelo principal fue el fonógrafo de Edison, capaz de sugerir una «vida latente» (p. 157), y no el cinematógrafo de Lumière, cuyas imágenes chatas e incoloras le recordaban en demasía la ausencia de las personas filmadas; conforme a eso, se sirve de discos y no de cintas para grabar los simulacros sinestéticos y admite únicamente un gramófono en la casa lujosa donde ha instalado su aparato. El informe de Morel revela además el objetivo profundo de su invención. En 1924, durante una estadía en la isla que compartía con algunos amigos y con su desdeñosa amada Faustine, ha grabado una semana entera para eternizarse junto a su amor en un «paraíso privado» (p. 162).

Este plan obviamente fáustico, aunque marcado por los últimos progresos del cine<sup>15</sup>, es desvelado y contrariado por el narrador y protagonista de la novela, un prófugo venezolano que se esconde en la isla hacia 1940 para no caer en las manos de la policía. Después de haber vivido durante unos meses solitariamente en la casa lujosa, observa un día la aparición milagrosa de algunos europeos, quienes desaparecen repentinamente una semana después para aparecer de nuevo, repitiendo exactamente lo que han hecho y dicho la vez anterior. Finalmente encuentra el manuscrito de Morel y comprende que se trata de proyecciones repetidas de actuaciones pasadas. No se contenta con leer el informe del ingeniero que explica los milagros profanos por una moderna magia artificiosa, sino que examina por su parte el aparato desde el punto de vista marginal del lego técnico<sup>16</sup>. Así aclara paso a paso el lado oscuro del dispositivo destinado a crear un paraíso artificial. Primero, nota que resulta imposible captar posteriormente lo que precede al mismo instante de la grabación; por lo tanto, la reproducción aparentemente tan viva carece de una dimensión histórica. Segundo, se da cuenta de que se captan solamente los gestos y las palabras de los actores, no sus pensamientos ni siquiera sus percepciones, así que les falta una dimensión interior. Por último, descubre que la grabación de seres vivos provoca su muerte inminente, que tanto los invitados de Morel como éste mismo han sido matados por la máquina en marcha. Lo descubre yendo para atrás en la historia de los medios que para el inventor es un mero

*château des Carpathes* de Verne; cf. G. A., *Le poète assassiné*, ed. Michel Décaudin, París, Gallimard, 1979, pp. 129–152, aquí: pp. 138–142.

13 Cf. Adolfo Bioy Casares, «Cine», en: *Film* (Buenos Aires), n° 14 (1995), pp. 19–22.

14 Juan José Saer, «*La invención de Morel*» (1973), en: J. J. S., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 164–172; acerca del mito moderno del «cine total», evocado y en cierto modo llevado a cabo por Bioy, cf. Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique* (1956), París, Minuit, 2<sup>a</sup> 1978, pp. 42–51.

15 Cf. Lisa Block de Behar, «Una épica de la invención», en: *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 609 (2001), pp. 57–66.

16 Acerca de la torpeza técnica del protagonista, mucho menos hábil que otros Robinsones de la tradición literaria, cf. Nouhaud, «L'invention de Morel» (n. 11), p. 48.

preludio del progreso presente, y recordando el antiguo «horror de ser representados en imágenes» (p. 178), que se manifestó aún en la era industrial. El terror de Balzac ante la cámara de Nadar, su miedo entonces exagerado de que el retrato mecánico consuma su sustancia vital, parece justificado con respecto a la invención de Morel<sup>17</sup>.

No obstante, el Robinson venezolano se decide a afrontar la cámara encendida. Como se ha enamorado por su parte de Faustine quiere acercarse a ella en el marco de la realidad virtual, esperando que la «eternidad rotativa» (p. 169), tan atroz para el observador externo, será feliz para los de adentro. Por eso, renuncia a la distancia del espectador e inicia una nueva grabación de segundo grado, donde aparece como actor al lado de los otros actores. Imagina esta apropiación lúdica del aparato ajeno recordando y empleando otra vez medios anticuados, despreciados explícitamente por el ingeniero francés. Por un lado, utiliza la vieja técnica fotográfica de la exposición doble, que permite «secretas superposiciones» entre su realidad presente y la realidad pasada de Faustine<sup>18</sup>. Por otro lado, para que no parezca demasiado extranjero en su compañía, recurre al medio antiguo de la simulación teatral. Mediante textos y gestos bien estudiados hace como si perteneciera al mundo de antaño, que ha presenciado tantas veces, borrando el límite entre el documental primero y su *remake* ficcional. Así, la simulación histriónica del protagonista acaba por minar la simulación técnica de Morel; consigue irrumpir en el paraíso privado que el inventor quiso cerrar a perpetuidad. Me parece evidente que esta exitosa maniobra tiene un significado intercultural. Considerado a la luz del ensayo *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó, el ingeniero francés parece un Próspero moderno que se sirve de la prestidigitación técnica para dominar un terreno del nuevo mundo, sin lograr excluir al Calibán venezolano<sup>19</sup>. Y no lo logra porque éste se vale de la «simulación en la lucha por la vida», considerada como un «medio artificial», característico del sudamericano en el tratado homónimo del argentino José Ingenieros<sup>20</sup>. Por cierto, la hegemonía europea no resulta afectada por la táctica del intruso. El protagonista sucumbe a la fascinación de la máquina importada, tal como sucumbe a la fascinación de la dama blanca. Sin

17 Cf. Nadar, «Balzac et le daguerréotype», en: *Quand j'étais photographe* (1900), ed. Jean-François Bory, París, Seuil, 1994, pp. 9-18.

18 La misma técnica ya se aplica por motivos semejantes en el estudio fotográfico de «Los novios en tarjetas postales» (n. 4). Sobre este cuento precursor de *La invención de Morel*, véase Miriam V. Gárate, «Imágenes de la pasión: dispositivos ópticos e intriga en dos relatos de Bioy Casares», en: *Anais do III Congresso Brasileiro de Hispanistas*, Santa Catarina, 2004 ([www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos\\_literatura\\_hispanoamericana/Miriam.V.Garate.doc](http://www.cce.ufsc.br/~lle/congresso/trabalhos_literatura_hispanoamericana/Miriam.V.Garate.doc)).

19 Sobre el papel decisivo del *Ariel* (1900) para la recepción de *La tempestad* de Shakespeare en América Latina, cf. Florencia Bonfiglio, «José Enrique Rodó: el espíritu de Ariel en la ciudad modernizada», en: *Actas del Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Rosario, 2005 ([www.geocities.com/aularama/ponencias/abc/bonfiglio.htm](http://www.geocities.com/aularama/ponencias/abc/bonfiglio.htm)).

20 José Ingenieros, *La simulación en la lucha por la vida* (1902), Buenos Aires, Losada, 2003, p. 26. Sobre la fotografía como uno de los mejores «auxiliares de la simulación», véase también José María Ramos Mejía, *Los simuladores de talento en las luchas por la personalidad y la vida* (1904), Barcelona, Granada, s. a., p. 146.

embargo, la maneja mejor que el colonizador virtual que olvidó la posibilidad de un uso no autorizado.

El modesto triunfo del simulador periférico es también un triunfo de la escritura. Hay varios indicios de que el inventor solía burlarse de este medio tradicional. La literatura le parecía una actividad poco eficaz para hacerse inmortal; incluso escribió una diatriba contra la telegrafía, que consideraba una técnica de comunicación demasiado indirecta y que llamaba «une invention indiscreète» (p. 155). A veces, también el venezolano parece compartir este desprecio, comparando, por ejemplo, la «forma trunca» (p. 165) de la relación por escrito a la representación mucho más completa de la realidad que permite la máquina de Morel. Sin embargo, es gracias a la escritura que logra entender su mecanismo y alterar su programa original. Por una parte, descifra su funcionamiento y sus efectos latentes cuando lee y relee el informe del ingeniero. Por otra parte, disfruta de las observaciones que ha continuamente apuntado en su diario, cuyo texto coincide casi completamente con el texto de la novela. De esta manera, la escritura confirma su reputación de ser un medio indiscreto, un antídoto iconoclasta contra la magia de las imágenes técnicas<sup>21</sup>. Pero solamente constituye un tal contra-medio porque el narrador manifiesta un interés profundo por los medios modernos. En el último capítulo de la novela recuerda encuentros con amigos poetas en Caracas, «en el 10, abierto y deshecho tranvía, fervorosa escuela literaria» (p. 185). La formulación deja suponer que el tranvía, antes que mero punto de encuentro de literatos era una escuela literaria en sí<sup>22</sup>. El escritor sudamericano sabe jugar con la invención europea en virtud de su familiaridad con las máquinas características de su siglo<sup>23</sup>.

## 2. EL FACTOR CORPORAL: *PLAN DE EVASIÓN*

Si en *La invención de Morel* todo gira alrededor del aparato material, el foco se traslada al aparato sensitivo del usuario en *Plan de evasión*, la segunda novela de Bioy Casares. Como lo anuncia el texto de presentación de la edición original, trata también de «una asombrosa y genuina invención, quizá del orden de la máquina del tiempo o de la máquina de Morel pero menos mecánica»<sup>24</sup>. Parece menos mecánica en efecto, ya que consiste en un mero dispositivo arquitectónico, perfectamente ajustado al sensorio de los inquilinos, que ha sufrido una transformación fantástica. Este dispositivo se encuentra en un pabellón carcelario de la famosa isla del Diablo y ha sido instalado en la segunda década del siglo XX por el gobernador de la Guyana francesa, un cierto Castel.

21 Cf. Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1987), Göttingen, European Photography, 2002, pp. 14–25.

22 Acerca de la semántica del tranvía en la modernidad literaria véase mi trabajo «Un véhicule littéraire: le tramway», en: *Médium*, n° 7 (2006), pp. 79–95.

23 Para una versión más detallada de este capítulo, véase mi estudio «La isla de las reproducciones. Medio y juego en *La invención de Morel*, de Bioy Casares», en: *Arbor*, n° 181 (2008).

24 Adolfo Bioy Casares, *Plan de evasión*, Buenos Aires, Emecé, 1945; en lo siguiente cito la edición de Alberto Manguel, Barcelona, Plaza & Janés, 1994.

Conforme a un plano esquemático insertado en el texto de la novela (p. 142) se compone de cuatro celdas sin techo, cuyas paredes están en parte cubiertas por grandes espejos, en parte pintarrajeadas con intensas manchas rojas, azules y amarillas. Esta decoración abstracta, aproximadamente estilo «Van Gogh» (p. 155), se parece mucho al «camouflage» militar introducido al principio de la primera guerra mundial, que no por casualidad coincide con el final de la acción<sup>25</sup>. Pero no sirve de ningún modo para la defensa contra una rebelión de los presidiarios, o bien contra una invasión del ejército colonial, enviado a fin de contrariar un «plan de evasión» que parece haber trazado el gobernador reformista, si no rebelde. Tales interpretaciones barajadas por el narrador intradieético de la novela, el recién llegado teniente Nevers, son finalmente desmentidas por una explicación detallada de la invención, escrita por Castel y leída por Nevers en el penúltimo capítulo del libro. Según ella, el pabellón pintarrajeado procura la ilusión de la libertad a todos los presidiarios cuyo aparato sensorial ha sido manipulado antes por una operación neuroquirúrgica. Esta operación, realizada varias veces por el mismo Castel, comporta tres transformaciones capitales. Primero, se reduce la velocidad del sistema locomotor, para que los presidiarios olviden su encarcelamiento: al recorrer la celda deben hacer el esfuerzo de recorrer una isla entera. Segundo, se modifica el sistema visual de los presos, de manera que en lugar de su celda vean un paisaje paradisíaco. No notan la proximidad de los muros, porque ven todo a distancia, «como por lentes de larga vista puestos al revés» (p. 182); y no chocan con la superficie de las paredes, porque perciben las pinturas tricolores como espacios tridimensionales. Tercero, se crean nuevas combinaciones de sentidos que dan lugar a percepciones sinestéticas. Después de la intervención quirúrgica, el oído está vinculado al tacto, de modo que solamente se oye lo que se toca, mientras que los ruidos parásitos de afuera son eliminados; a la inversa, la vista está vinculada al oído, de manera que el preso puede ver a través de los muros y percibir otros «camouflages» que cubren los alrededores. Gracias a estas transformaciones, los detenidos ya no ven los colores como colores y creen vivir libremente en una isla feliz. Por lo tanto, el dispositivo de Castel produce un efecto semejante al simulacro creado por la invención de Morel, aunque tiene una estructura muy diferente. Mientras que ésta se resume en un aparato central, aquél exige una implementación descentralizada, ya que cada uno de los presidiarios tiene que ser operado de la misma manera. Castel y no Morel es el legítimo sucesor del doctor Moreau, que en la novela de Wells realiza también transformaciones individuales, sin modificar aún el sistema sensorio de sus criaturas<sup>26</sup>. Si la invención del gobernador resulta menos económica que la del ingeniero parece, por otra parte, más segura; limita de antemano la

---

25 Cf. la fecha de la disposición de bienes de Castel, escrita «a 5 días del mes de abril de 1914» (p. 168). Sobre la invención del *camouflage* moderno en el mismo año y la participación activa de pintores cubistas en la decoración abstracta de edificios militares, véase Tim Newark, *Camouflage*, London, Thames & Hudson, 2007, pp. 53–89.

26 Cf. Herbert George Wells, *The island of Dr. Moreau* (1896), New York, Penguin, 1988, cap. 14, pp. 111–112. Según el mismo Dr. Moreau, en las transformaciones cerebrales que implica su «man-making» se limita a una domesticación hipnótica de los instintos animales.

libertad del observador porque lo incorpora sistemáticamente al espectáculo sinestético.

El contexto histórico de esta invención asombrosa es más complejo que en el caso de la novela anterior. Mientras que el aparato de Morel parece una extrapolación fantástica del cine sonoro, el dispositivo de Castel se refiere al menos a dos modelos distintos. Por una parte recuerda ciertas invenciones artísticas que trataban de desencadenar asociaciones sinestéticas en la percepción del espectador. El apellido del gobernador evoca un inventor francés del siglo XVIII, el jesuita Louis-Bertrand Castel, quien ideó un «clavecín ocular»<sup>27</sup>. Al tocar este instrumento singular salía una música formada de colores en vez de sonidos, destinada al uso de los sordos. Mientras que los contemporáneos de Castel, en particular los enciclopedistas, se burlaban de su invento, los simbolistas del siglo XIX tardío lo consideraban un temprano anuncio de su propia estética de las «correspondencias» entre sonidos y colores. Además, como ha observado Lévi-Strauss, la teoría casteliana de los cuatro colores elementales, opuesta a la óptica de Newton, anticipó descubrimientos de la neurología moderna acerca de la percepción visual<sup>28</sup>. Esta valoración posterior del clavecín ocular resuena también en la novela de Bioy, cuando cita a algunos exponentes de la poética simbolista y de su interpretación científica: a Baudelaire, Rimbaud y René Ghil<sup>29</sup>. En la invención de Castel, el hallazgo poco conocido de su homónimo jesuita se combina con un medio óptico muy popular en el siglo XIX: el panorama, que rodeaba al espectador de un gran cuadro circular y aparentemente interminable; así, anticipa en cierto modo los primeros intentos de crear un film tridimensional, que se hicieron en la época del cine sonoro temprano<sup>30</sup>. Si la invención de Castel es el apogeo de una serie de técnicas de ilusión estética, se inscribe, por otra parte, en la historia moderna de los dispositivos carcelarios. El pabellón pintarrajeado de la isla del Diablo se presenta como un avatar sumamente eficaz de las «cárceles panópticas» (p. 43) de Jeremy Bentham que se citan en el capítulo primero de la novela. Igual que aquéllas se compone de un observatorio central reservado al gobernador y de varias celdas periféricas que se pueden observar desde afuera. Sin embargo, hay dos diferencias notables. Mientras que en el «panopticon» clásico se pueden controlar solamente los presos que están corporalmente presentes, el dispositivo de

27 Véase Maarten Franssen, «The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel. The science and aesthetics of an eighteenth-century *cause célèbre*», en: *Tractrix. Yearbook for the history of science* 3 (1991), pp. 15–77.

28 Cf. Claude Lévi-Strauss, *Regarder écouter lire*, París, Plon, pp. 127–137.

29 Cf. pp. 43, 130 y 177, así como el estudio preliminar de Alberto Manguel, pp. 9–17. Además de estas referencias explícitas se puede conjeturar una referencia implícita a Francis Galton, *Inquiries into human faculty and its development* (1883), edición electrónica de Gavan Tredoux, 2001 (<http://galton.org/>). Este libro, que Bioy leyó en 1940 conforme a un retrato pintado por Silvina Ocampo (reproducido en: Oscar Hermes Villordo, *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Eudeba, 1983), describe experimentos psicológicos acerca de la asociación sinestética de colores y sonidos (pp. 105–112).

30 Sobre el panorama, véase Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, París, Biro, 1993; sobre el film tridimensional, practicado ya en los años 1920/30 por Abel Gance o Louis Lumière y proyectado ante un público equipado con lentes rojiverdes, cf. Peter A. Hagemann, *Der 3-D-Film*, München, Nüchtern, 1980, pp. 9–76.



Castel permite un control continuo a distancia, ya que extiende la vigilancia a la percepción e imaginación de los presidiarios. A la colonización pasada de la isla de Diablo se agrega una colonización interior de sus habitantes actuales; lo anuncia la cita epigráfica de un poema de Donne, que compara la cirugía con la cartografía: «Whilst my Physitians by their love are growne / Cosmographers, and I their Mapp... » (p. 35). Por eso, las celdas pueden prescindir de techos; y ni siquiera necesitarían muros si existiese otro soporte para las imágenes. Así, la «sociedad de supervisión» moderna que, según Foucault, se materializa en la cárcel panóptica está a punto de transformarse en una «sociedad de control» supermoderna que, según Deleuze, ya no depende de espacios cerrados<sup>31</sup>. Además, el control extendido tiene su encanto estético, tan fuerte que el mismo Castel hizo transformar su sensorio para disfrutar por su parte del paraíso artificial. El lugar que ocupa al centro del pabellón carcelario es también una celda pintada que se le presenta como una «isla central» rodeada por «islas periféricas» (p. 184). Tanto el gobernador como los detenidos gozan de un panorama tridimensional y sinestético, mientras que a los observadores no transformados como Nevers ofrecen un espectáculo desfamiliarizante, dado que con sus movimientos lentos y sus caras pintarrajeadas como las paredes forman un «cuadro vivo» grotesco, digno de un *music hall* o del Museo Grevin (pp. 144–145). De esta manera, el dispositivo de Castel borra la diferencia entre la «sociedad de supervisión» y la «sociedad del espectáculo» analizada por Guy Debord<sup>32</sup>. El control total del sujeto pasa por un cine total generado por su propio aparato sensorial.

No obstante, también el uso de este dispositivo sofisticado comporta un «riesgo de interpretaciones inesperadas» (p. 180) que el inventor prudente incluyó en el cálculo, pero que no supo eliminar. Castel parece vislumbrarlo, ya que no aplica su invención a sí mismo sin tomar ciertas medidas de seguridad; cuando entra en su paraíso virtual no deja de repetir en voz alta el código simbólico de letras y de colores en el que se cifra la imaginación sinestética. Y Nevers lo confirma en las notas críticas que agrega al manuscrito del gobernador. En ellas explica o indica cómo dos habitantes de la isla del Diablo han escapado de la vigilancia total que prometía el dispositivo neuro-técnico de Castel. El caso más flagrante es el del presidiario Marsillac, apodado «El Cura», quien fue uno de los primeros sujetos de experimentación. Su adaptación al nuevo sistema de control produce efectos contrarios, porque su historia individual — no debidamente tomada en cuenta por el gobernador<sup>33</sup> — interfiere con la fantasía colectiva estimulada por el pabellón pintado. Después de naufragar en el Pacífico, pasó dos semanas en una isla solitaria donde tuvo que defenderse contra gaviotas feroces y otros monstruos que acabó por alucinar.

31 Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975), París, Gallimard, 1993, pp. 228–264; Gilles Deleuze, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», en: G. D., *Pourparlers*, París, Minuit, 1990, pp. 240–247.

32 Guy Debord, *La société du spectacle*, París, Gallimard, 1967; cf. Crary, *Techniques of the observer* (n. 6), pp. 17–19.

33 En contra de las recomendaciones de Galton, que subraya la importancia de las «life-histories» de los sujetos de experimentación; cf. *Inquiries into human faculty* (n. 29), pp. 216–220.

Esta experiencia traumática, que borró en cierto modo su identidad europea — fue recogido como una especie de Calibán salvaje —, resurge inopinadamente cuando pisa la isla virtual en su celda. En vez de contemplar un paisaje feliz ve nuevos monstruos en los demás presidiarios, debido a que su condición particular de présbita, señalado por el sobrenombre «El Cura», impide que se vea a sí mismo. Por lo tanto, en este caso la simulación encantadora se convierte en una simulación angustiosa; con respecto a Marsillac, Castel no tiene más suerte que el inspector Borg en la novela *A orillas del mar libre* de Strindberg, quien intenta crear el simulacro de un paisaje ameno en una isla septentrional y termina por crear el exacto contrario, fabricando por descuido un espejismo apocalíptico<sup>34</sup>. A esta alteración individual de la imaginación prefabricada se suma una aplicación inesperada del nuevo aparato sensorio. Gracias a una «imprevista asociación de nervios táctiles, visuales y auditivos» que ha creado la operación neuroquirúrgica, Marsillac puede «tocar a distancia» (p. 183); y se sirve de esta facultad suplementaria para estrangular a todos sus vecinos de celda, inclusive al mismo Castel<sup>35</sup>. Así, la invención se utiliza otra vez contra el programa del inventor. Pero a diferencia del nuevo Robinson de *La invención de Morel*, el antiguo Robinson Marsillac no es un jugador, aunque en su pasado europeo apareció «entre los figurantes del Casino de Tours» (p. 86). En *Plan de evasión* este papel incumbe a otro habitante de la colonia penitenciaria, al liberado Bordenave, llamado «Dreyfus». El ordenanza de Nevers es el único sudamericano de la novela y, sin duda, su personaje más opaco. No se sabe nunca si ha sido transformado o no, si es servicial o independiente, si su semblante siempre irónico procede de una parálisis facial o si señala una inteligencia superior, capaz de organizar una rebelión contra el régimen de Castel. Lo que consta es que simpatiza con algunos marginados de la cultura francesa, por ejemplo con el bucanero Victor Hugues, un antiguo gobernador de la colonia, o con el capitán Alfred Dreyfus, el presidiario más célebre de la isla, a quien debe su apodo. Además, se ocupa del museo y de la biblioteca local, donde hay obras sobre la percepción humana, como la *Teoría de los colores* de Goethe (p. 75) — que incluye un capítulo sobre Louis-Bertrand Castel<sup>36</sup> — o un libro intitulado *Métamorphoses sensorielles* (p. 69); y cita de memoria *El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Leroux (p. 79) que, como la novela de Bioy, propone el enigma de un asesinato en un espacio rigurosamente cerrado. Tales indicios alimentan la sospecha de que el ordenanza sea «el organizador de todo» (p. 157), el verdadero adversario del gobernador. A esta luz, el sudamericano Dreyfus parece suceder al antagonista latino de Morel, con quien

34 Cf. August Strindberg, *A orillas del mar libre* (*I havsbandet*, 1890), Barcelona, El Cobre, 2005, capítulos 7 y 8. El hecho de que el espejismo fabricado con pintura, alambre y dinamita ponga ante los ojos una segunda luna — en lugar del palacio de mármol simulado por Borg — indica que esta novela es también un intertexto posible de *La invención de Morel*, donde la proyección sin pantalla hace aparecer dos lunas y dos soles (p. 139).

35 La facultad del «toucher à distance» ya aparece en el cuento homónimo de Apollinaire (n. 12), donde es creada por un aparato material. Agradezco a Jörg Dünne por señalarme esta referencia.

36 Johann Wolfgang Goethe, «Schriften zur Farbenlehre» (1808), en: *Sämtliche Werke*, ed. Ernst Beutler, Zürich, Artemis, <sup>2</sup>1961–1966, t. 16, pp. 609–615.

comparte además la pasión por los tranvías; quisiera vivir en Buenos Aires, donde «el hombre se pasea en tranvía por toda la ciudad» (p. 90). Si el gobernador francés inventó un medio de colonización interior, su subalterno afrancesado y tecnófilo sabe poner límites a esta operación insidiosa.

### 3. EL FACTOR CULTURAL: *EL PERJURIO DE LA NIEVE*

Mientras que las dos primeras novelas de Bioy Casares imaginan aparatos más o menos materiales, el cuento *El perjurio de la nieve*, publicado entre ambas y recogido más tarde en *La trama celeste*, carece de cualquier invento técnico. Sin embargo, parece íntimamente vinculado a ellas, ya que presenta una institución ritual que produce el mismo efecto que las invenciones de Morel o de Castel, remitiendo, por su parte, a la historia de los medios modernos<sup>37</sup>. El creador de esta institución es un tal Vermehren, un inmigrante danés que vive con sus cuatro hijas en una estancia solitaria cerca de un pueblo patagónico. Cuando su hija menor Lucía fue afectada por una enfermedad mortal, decidió detener el curso del tiempo para eternizar el amenazado presente feliz. Con este fin introdujo un riguroso «sistema de repeticiones» que está todavía en marcha al principio de la acción<sup>38</sup>. Por un lado, el padre y las hermanas de la muchacha enferma participan en una larga simulación teatral. Actúan cada día de una manera idéntica para disimular todos los cambios que distinguen el día presente de los días pasados, como si representaran «una tragedia que se interrumpiera siempre al fin del primer acto» (p. 259). Por otro lado, la familia entera se retira completamente de la vida social y vive en un aislamiento total. El padre corta todo contacto personal con los vecinos, limitándose a recoger productos depositados en la tranquera siempre cerrada; evita además cualquier comunicación técnica con el mundo presente, aunque el pueblo patagónico ya está conectado con la red de la radio nacional. Mediante la institución de un ceremonial cotidiano en un «mundo incomunicado, más incomunicado que una isla» (p. 245) ha conseguido reproducir el mismo día durante más de un año. Así, Vermehren se muestra digno de su apellido alemán, el que significa «multiplicar». Su sistema de reproducción no parece menos eficaz que aquéllos que funcionan en las islas remotas de las novelas, aunque no recurra a ningún invento reciente, sino solamente a prácticas rituales que se remontan a tiempos premodernos y que ya en su patria dinamarquesa parece haber defendido con fervor contra la tendencia anti-ritual del calvinismo moderno.

Con todo, la eternidad artificial instituida por Vermehren se descubre por medio de aparatos más o menos modernos. El aislamiento total de la estancia suscita la curiosidad del periodista Villafañe y del poeta Oribe, dos viajeros de Buenos Aires que acaban de encontrarse en el único hotel del pueblo vecino.

37 Cabe mencionar que, según Bioy, el cuento fue inspirado por la película *Le grand jeu* (1934) de Jacques Feyder, comentada en *El lado de la sombra* (1962), en la cual una mujer ya muerta escapa de la muerte; cf. «Cine» (n. 13), p. 20.

38 Adolfo Bioy Casares, «El perjurio de la nieve» (1944), en: *La trama celeste* (1948), ed. Pedro Luis Barcia, Madrid, Castalia, 1990, pp. 229–265, aquí: p. 259.

Desde la pieza común observan la aparición fugitiva del estanciero en la tranquera, a través de unos «importantísimos anteojos de larga vista» que el poeta saca de una valija cubierta de rótulos; cuando el periodista enfoca al hombre vestido de negro tiene la «extraña impresión de que en ese acto único [ve] superpuestas repeticiones pasadas y futuras» y que la imagen que le agranda el antejo está «en la eternidad» (p. 242). Vislumbra la reproducción infinita del mismo día, cuyo marco ritual todavía ignora, gracias a un medio óptico que le presenta una suerte de imagen fílmica: el aspecto casi incoloro de la escena, su carácter insonoro, y el hecho de que aparezca junta a los «rótulos» o entretítulos de la valija la asemejan a una escena de cine mudo. Por lo tanto, la repetición ritual se presenta de antemano bajo el signo de la reproducción mecánica. Algo parecido ocurre varios meses después de la muerte de Lucía, que sobreviene tras la llegada de los porteños, el mismo día de la observación telescópica. Villafañe, que entretanto ha intentado aclarar esta muerte repentina, sueña con la fotografía de Lucía que ha contemplado en el velorio. Rodeado de fantasmas, vuelve a mirar el retrato y nota que la imagen se ha borrado, por lo que sabe definitivamente que la muchacha está muerta. Este sueño, digno de un cuento de Horacio Quiroga<sup>39</sup>, sugiere que la vida artificialmente prolongada de la enferma equivalía a la existencia «espectral» de un retrato fotográfico que, según Roland Barthes, certifica la presencia pasada de una persona y subraya al mismo tiempo su ausencia presente<sup>40</sup>. Por lo tanto, la visión onírica del periodista confirma su impresión primera de que la ceremonia dirigida por Vermehren reproduce la vida a la manera de un medio técnico. La magia ritual que se practica en la estancia apartada tiene el mismo efecto de aplazar la muerte como la magia artificial en los cines metropolitanos donde, conforme a algunos pioneros de la mediología, se celebra un culto moderno, sea un culto democrático de la distracción o sea un culto autoritario, destinado a crear una comunidad homogénea<sup>41</sup>. No parece fortuito que el teatro de la ceremonia lleva el mismo nombre que un suburbio de Buenos Aires, cuyas atracciones populares modernas se evocan al principio del cuento: «La Adela».

Ya no sorprende al lector asiduo del joven Bioy Casares que también esta tentativa de reproducción infinita acaba por fracasar. Como queda dicho, Lucía muere a pesar del ceremonioso «sistema de repeticiones»; y muere porque un

39 Véase por ejemplo *El retrato* (1910) o bien *La cámara oscura* (1920), cuento comentado en *Borges* (n. 1). p. 883. En sus ficciones de los medios, Bioy debe mucho más a Quiroga de lo que suele reconocer, como muestra, en este volumen, Sylvia Saïtta, «Mirar con otros ojos: el cine en la literatura argentina (1900–1950)».

40 Cf. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Gallimard/Seuil, 1980, p. 30.

41 Sobre el «culto de la distracción», véanse Siegfried Kracauer, «Kult der Zerstreuung» (1926), en: S. K., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, pp. 311–317, y los dos últimos capítulos de Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936/39), en: W. B., *Medienästhetische Schriften*, ed. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2002, pp. 351–383. Sobre el cine como medio creador de mitos y movilizador de masas, efectos que para Benjamin resultan de su abuso autoritario, cf. el ensayo más complaciente de André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1940), ed. Jean-Claude Larrat, París, Nouveau Monde, 2003, pp. 62–77.

intruso logra estorbarlo. Parece que en la noche de su muerte un hombre se acostó con la muchacha enferma y por ello cruzó en cierto modo la frontera entre el espectáculo y la tribuna de los espectadores. Según Villafañe, que ha redactado una amplia relación de los sucesos, el culpable es Oribe, porque éste en el velorio encuentra sin vacilar el cuarto de Lucía donde se halla su fotografía. Vermehren piensa lo mismo y asesina al poeta algunos meses después. Pero a esta interpretación de la tragedia se opone otra, propuesta por un amigo común de los dos viajeros, un tal Alfonso Berger Cárdenas. Comentando la relación de Villafañe, que publica muchos años después, sostiene que éste y no Oribe fue el intruso nocturno. A su parecer, ambos actuaban en el marco de un gran juego teatral que se enfrentaba al ritual de Vermehren. El poeta, un actor de talento, quien hasta en sus propios poemas practicaba la «imitación ferviente» (p. 235) de modelos ajenos, se apropió solamente *a posteriori* del papel del intruso que había imaginado y desempeñado antes el periodista, quien desde siempre había escrito anónimamente discursos para otros personajes más famosos. Entonces, la grave ceremonia del sectario danés ha sido contrariada por la colusión de dos inveterados hombres de teatro. Si el ritual iterativo había conseguido superar el desorden provocado por el tiempo y la muerte, el juego excepcional ha incorporado otra vez el caos al orden instituido<sup>42</sup>. Como en el caso de Morel o de Castel, este antagonismo tiene un trasfondo intercultural. Vermehren, dueño severo de una pequeña isla europea en medio del campo patagónico, es derrotado por dos jugadores argentinos que no por casualidad se encuentran en un hotel llamado «América»; el ritual importado tampoco resiste a un juego local que hace un uso mucho menos ceremonioso de la simulación teatral. En este juego participa también el narrador extradiegético Berger Cárdenas, que en el fondo no parece mucho más fiable que el relator Villafañe<sup>43</sup>. Llama la atención que al principio del cuento confiesa su entusiasmo por el ajedrez a distancia, cuyas jugadas son transmitidas «por televisión» (p. 230). Parece que por su parte desafía lúdicamente las técnicas llegadas del viejo mundo desde el observatorio seguro de una quinta lujosa y colmada de libros. El autor Bioy Casares, con quien comparte las iniciales, no hace otra cosa en los años de la segunda guerra mundial. Rastrea el impacto inquietante de los medios modernos hasta en sus efectos corporales y sociales, pero sin dudar jamás del poder contrario de la literatura.

---

42 Acerca de la oposición estructural entre rito y juego, véase Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, París, Plon, 1962, pp. 46–49.

43 Cf. Margarita Rojas/Flora Ovares, «La tenaz memoria de esos hechos. *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares», en: *Revista iberoamericana*, n° 194/195 (2001), pp. 121–131.