

# LA ACTUALIDAD DE UN CLÁSICO: DOBLE EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA Y SIMULACRO EN *LA INVENCIÓN DE MOREL* DE ADOLFO BIOY CASARES

Jesús Montoya Juárez\*

Universidad de Granada

**Abstract:** This article pretends to show the way in which the notions of writing and simulacrum dialogue in *La invención de Morel*, analyzing in this text ekphrastic strategies that anticipate contemporary Latin American techno-fiction.

*Keywords:* Latin American Fiction, Technology, Simulacrum, Metafiction, XXth Century.

**Resumen:** El objeto del presente trabajo será poner de relieve el modo en que dialoga la noción de escritura que informa *La invención de Morel* con la de simulacro, en su dimensión tecnológica y mediática, a partir del empleo de estrategias efrásticas que anticipan propuestas narrativas latinoamericanas actuales.

*Palabras clave:* Narrativa hispanoamericana, tecnología, simulacro, metaficción, siglo XX.

## INTRODUCCIÓN

El texto clásico de Bioy Casares (1914-1999) constituye un magistral antecedente de lo que la crítica ha podido describir recientemente como metaficción virtual (Carrera, 2001), narrativa de la conciencia mediática (Paz Soldán y Castillo, 2001) o del ensamblaje mediático (Johnston, 1998). El motivo que narra esta novela de Bioy entronca con una vasta tradición

---

\* **Dirección para correspondencia:** Departamento de literatura española. Facultad de Filosofía y Letras A. Campus de Cartuja S/N. 18071. Granada. jmonty@ugr.es

en la narrativa fantástica universal, baste citar a Julio Verne y su *El castillo de los Cárpatos*, o *La isla del doctor Moreau*, de Herbert G. Wells, señalada expresamente por Borges como antecedente del texto de Bioy en su prólogo. El objeto del presente trabajo será poner de relieve la conexión de la obra de Bioy con esta serie de conceptos que la crítica contemporánea ha construido, tratando de señalar el modo en que dialoga la noción de escritura que informa el texto con la de simulacro, en su dimensión tecnológica y mediática, a partir de una concepción efrástica de la novela que toma como modelo a la fotografía. El clásico de Bioy certifica una derrota de la escritura frente al simulacro, y esa certificación es una denuncia en la que se cifra el valor político de la novela. Esa actitud, desde horizontes híbridos más recientes, mucho más integrados e incluso posmodernos, ha consolidado una tradición en la narrativa hispanoamericana en el tratamiento de la tecnología de la producción y reproducción de imágenes que sigue vigente en nuestros días.

## ANTECEDENTES

Bioy Casares explora el estatuto ontológico de la realidad a partir de la penetración mediática en varios de sus textos del período. En su libro *Luis Greve, muerto* (1937) incluye un relato que prefigurará la fascinación por la fotografía y sus posibilidades ficcionales. «Los novios en tarjetas postales» narra el drama del naufrago que decide grabarse junto a su amada para acceder junto a ella a la inmortalidad. *Plan de evasión* (1945), su siguiente novela tras la publicación de *La invención de Morel* (1940) también comparte con ésta la presencia del alquimista, científico o inventor que trata de apresar la vida por medios técnicos. Sin embargo, *La invención de Morel* cobra un significado más relevante para lectores contemporáneos, dado que, amén de una especulación fantástica a partir de las propiedades de una determinada tecnología que recoge de la tradición decimonónica y modernista sus modelos y fuentes, la novela tematiza el despliegue de una nueva ecología mediática desarrollada a lo largo del siglo XX. El texto recoge una realidad cruzada de simulacros multimediáticos, apuntando a la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea de su tiempo y a cómo éstos se relacionan con el estatuto de la realidad que los individuos perciben (Paz Soldán, 2007), llevando la ficción al territorio de la duda ontológica<sup>1</sup> y el cuestionamiento de la propia identidad.

---

1 Junto a los textos de Hassan (1987), Hutcheon (1988), Jameson (1991) o Lodge (1981), el texto de Brian McHale constituye una guía básica para determinar la serie de procedimientos del posmodernismo en la narrativa. McHale se fija no ya en los motivos narrativos que pintan los paisajes de lo moderno y lo posmoderno sino antes bien en la noción de dominante textual que extrae de las teorías formalistas de Tinianov y Jakobson: «The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure (...) a poetic work (is) a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy (...) (Jakobson, 1971: 105-110). Aunque ni este texto de Bioy, ni, por supuesto los relatos de Borges, como puede ser el paradigmático «Tlön Uqbar Orbis Tertius», deban ser adscritos al posmodernismo por una cuestión de coherencia histórica, desde la construcción que de éste hace McHale, para quien la ciencia ficción se adscribe como género hermano, como doble no canonizado, del posmodernismo, ambos textos presentarían esa dominante ontológica y ese radical metafictivo que caracterizaría lo posmoderno. McHale combina categorías históricas con genéricas. Desde su lectura infiere que lo «posmodernista» vendría a ser un género canonizado frente a la ciencia ficción que no lo sería, pero

## LA ISLA DE VILLINGS COMO INTERZONA TECNOLÓGICA

La isla de Morel parece sita en un lugar exótico del archipiélago de las Ellice, en la Polinesia, aunque la tecnología extraña y desdibuja todo espacio de pertenencia reconocible constituyendo una interzona. Dicha interzona lo es, además de por su excentricidad y aislamiento del continente y de la civilización, por su enajenación respecto de toda comunidad real y su lejanía en este caso de la comunidad nacional de pertenencia del protagonista, Venezuela, a la que éste se refiere, en el último hábito de vida, de manera nostálgica, enfermo tras haberse expuesto a las máquinas que lo convertirán en imagen.

El aislamiento en el espacio se acompaña de un tiempo también distinto al convencional. La isla evoca un tiempo circular diferente del tiempo lineal de la historia previa del fugitivo. Las repeticiones cíclicas de las mareas, la consignación detallada de las actividades que se reinician, idénticas o con mínimas variaciones, una y otra vez, la reiteración *ad infinitum* de la semana de imágenes grabadas, generan una rutina en que la memoria se vuelve un instrumento innecesario. La memoria misma, finalmente, aparece desdibujada en estas evocaciones de una comunidad real, significada en las referencias a una patria y a un espacio de juventud donde la tecnología de la reproducción textual se superimponía a la tecnología de reproducción multimediática. La letra impresa —se menciona el nombre de la revista *El Cojo Ilustrado*— y la lectura de poesía resumen las mediaciones que «mejoran» a los individuos y configuran ese espacio en que se potencia la vida comunitaria y que el narrador parece echar de menos en la isla. Pese a ello, esas evocaciones no llegan a catalizar ninguna reacción. Atrapado finalmente por el simulacro el protagonista se limita a expresar esa nostalgia de otras «redes discursivas» (Kittler, 1990) previas, como un consuelo en el presente atemporal de la fotografía:

«(...) hay —solamente en la imaginación, para inquietarme— la esperanza de que toda mi enfermedad sea una vigorosa autosugestión; que las máquinas no

---

se olvida de que, precisamente, es a partir de la noción de pastiche y la incorporación de referencias paraliterarias como códigos del propio discurso (Jameson 1991; Eco, 1984) que se ha construido el concepto en narrativa. En McHale sigue funcionando una barrera entre la alta cultura y la cultura de masas, según la cual lo posmodernista se identificaría con un canon fijado (y si tal cosa puede predicarse, quizás, de la narrativa anglosajona, desde luego es un problema en absoluto resuelto en la narrativa en español, por ejemplo, cuyos más conspicuos representantes de estéticas posmodernas con frecuencia rechazan el término como una imposición crítica). No obstante McHale recorre los caminos paralelos del posmodernismo y la ciencia ficción señalando una progresiva interconexión entre ambos. Si el posmodernismo toma prestados motivos ontológicos de la ciencia ficción es verificable asimismo una «posmodernización de la ciencia ficción» (McHale, 1987: 68). En *The Atrocity Exhibition* (1969), Ballard inhibe la función epistemológica de sus textos anteriores en tanto alegorías extrañadas del *status quo* presente por medio de estrategias posmodernistas como la confrontación entre el texto como objeto formal y el mundo que éste proyecta, que se superpone a la clásica confrontación ontológica entre el presente y un futuro distópico típica de la ciencia ficción clásica (McHale, 1987: 68-72). La posmodernización del género de la fantaciencia o de la ciencia ficción se alcanza definitivamente, para Cavallaro, con el *cyberpunk* (Cavallaro, 2000). Se ha podido debatir sobre la pertinencia de aplicar el adjetivo posmoderno a esta ficción de Bioy o, al menos, considerarla como anticipación del posmodernismo al modo borgiano. No estamos de acuerdo. Si atendemos a la construcción de las identidades subjetivas, el personaje narrador de la ficción de Bioy, responde a sujeto clásico de la ciencia ficción modernista, y no al sujeto fragmentado mediado en su descripción por la influencia del policial *hard boiled* típico de *cyberpunk* posmoderno.

hagan daño; que Faustine viva (...) que lleguemos a Venezuela; a otra Venezuela, porque para mí tú eres, Patria, los señores del gobierno, las milicias con uniforme de alquiler y mortal puntería, la persecución unánime en la autopista a La Guayra, en los túneles en la fábrica de papel de Maracay, sin embargo te quiero, y desde mi disolución muchas veces te saludo: eres también los tiempos de «El Cojo Ilustrado»<sup>2</sup>, un grupo de hombres (y yo, un chico atónito, respetuoso) gritados por Orduño, de ocho a nueve de la mañana, mejorados por los versos de Orduño (...) Eres el pan cazabe, grande como un escudo y libre de insectos. Eres la inundación de los llanos, con toros, yeguas, tigres arrastrados urgentemente por las aguas» (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 185)

Las «nuevas fotografías» no sólo roban el alma o destruyen los cuerpos inmortalizados en un simulacro reciclado hasta la extenuación (Baudrillard, 1994), sino que desvinculan a los sujetos de la historia, vuelven anacrónica la memoria y homogeneizan la experiencia. Por ese motivo en la agonía final el protagonista confunde en el simulacro del rostro de Faustine, el rostro del amor realmente vivido en un tiempo anterior al *panopticon* del «alcance y retención» del que trata de escapar:

«Y tú, Elisa, entre lavaderos chinos, en cada recuerdo pareciéndote más a Faustine; les dijiste que me llevaran a Colombia y atravesamos el páramo cuando estaba bravo; los chinos me cubrieron con hojas ardientes y peludas de frailejón (...) mientras mire a Faustine, no te olvidaré (...)» (Bioy Casares, 2007: 186)

Por tanto, la zona que es la isla de Villings, en el Pacífico Sur, lo es, antes que por cualquier otra razón, merced a la puesta en funcionamiento de una lógica de lo real en la que se solapan realidades materiales y simulacros virtuales. Como en la ciencia ficción y el policial clásico, el misterio cuyo develamiento construye la trama de la novela se despeja por la vía de la especulación científica, por lo que el enrarecimiento inicial (Todorov, 1972) deviene fantástico y, finalmente, se justifica en torno a parámetros que son imaginados a partir de la hipertrofia de tecnologías realmente existentes. Pese a ello la distopía isleña no difiere tanto de la realidad que busca abandonar un protagonista, perseguido por motivos ignorados, tal vez políticos<sup>3</sup>.

## FANTÁSTICO LITERARIO Y MIRADA TECNOLÓGICA

La productividad de la perspectiva del narrador en la construcción de ese espacio fantástico es fundamental. Desde las páginas iniciales observamos cómo el narrador se convierte en

---

2 Periódico venezolano donde, por cierto, publicó algunos de sus textos Rómulo Gallegos, como por ejemplo *Sol de antaño* (*Las rosas*) (1910), *El último patriota* (1911), *Los aventureros* (1911) o *El cuento del carnaval* (1914).

3 Nada en claro puede leerse en relación a los posibles delitos que causan la persecución. El protagonista y narrador, autor del diario que es la novela, parece una suerte de intelectual que compromete la escritura de ensayos y se refiere a un pasado alrededor de un periódico progresista en Venezuela.

agente del extrañamiento. No sólo se posiciona como un espectador de ficciones cinematográficas (Fort, 1988; Paz Soldán, 2007) sino que deja entrever que su experiencia del tiempo se halla en cierto modo vinculada a la tecnología de la reproducción mediática. La novela principia con la referencia a un milagro, el adelanto del verano:

«Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome hasta muy tarde. Era imposible dormir. (...) A la madrugada me despertó un fonógrafo» (Bioy Casares, 2007: 93)

Desde un primer momento la experiencia del tiempo se vincula a la tecnología. El fonógrafo está ligado en el inconsciente del narrador a la experiencia del estío. En cambio, cuando el clima no acompaña, oír música —en este caso *Valencia* y *Té para dos*— se convierte en una actividad de *snoobs*:

«Aquí viven los héroes del *snoobismo* (o los pensionistas de un manicomio abandonado) (...) Sacaron el fonógrafo que está en el cuarto verde, contiguo al salón del acuario y, mujeres y hombres, sentados en bancos o en el pasto, conversaban, oían música y bailaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles» (Bioy Casares, 2007: 110)

Si el elemento fantástico pseudocientífico es el responsable en último término de la virtualización de la experiencia del protagonista no es menos interesante señalar cómo la relación del fugitivo con los extraños veraneantes de la isla se da desde el principio según parámetros visuales (Fort, 1988: 182). Antes de que el relato acabe por develar el carácter simulado de estos seres ya el narrador «está prefigurado como espectador de una función cinematográfica» (Paz Soldán, 2007: 766). Las referencias al espectáculo y sus gramáticas son constantes en la enunciación discursiva del narrador. Él mismo se ve como un espectador de una función que aparentemente parece desarrollarse «(...) sin espectadores —o soy el público previsto desde el comienzo— (...)» (Bioy Casares, 2007: 110)-. En los pasajes en que se relacionan el nivel de realidad del protagonista con el nivel de realidad simulada se prefieren verbos relacionados con la tecnología de la grabación de imágenes y sonidos para signar esa relación entre planos: «Entonces *registré* el milagro de la aparición de estas personas» (111).

En otros casos el cariz visual de la comparación no deja lugar a dudas: «Verla: como posando para un *fotógrafo* invisible (...)» (113). Las realidades visuales le parecen irreales, el tragaluz —«como en una discusión con alguien que me sostuviera que ese tragaluz era irreal, visto en un sueño, salí a comprobarlo» (102)—, los objetos, inclusive las paredes —«la piedra, como tantas veces, parece una mala imitación y no armoniza perfectamente con el estilo» (99)—. El comportamiento de esos seres que misteriosamente aparecen sólo le puede resultar verosímil figurándolos en una representación teatral o un fingimiento. Morel le parece un «falso tenista» (112), la mujer le parece estar «simulando un episodio sentimental» (115), pues en el momento en que trata de interactuar con ella parece «como si los oídos que tenía

no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver» (114). Incluso ambos llegan a parecerle extraídos de una tarjeta postal obscena:

«El tipo de ambos corresponde al ideal que siempre buscan los organizadores de largas series de tarjetas postales indecentes. Armonizan: un barbudo pálido y una vasta gitana de ojos enormes (...) Hasta creo haberlos visto en las mejores colecciones del Pórtico Amarillo, en Caracas» (125)

## UN MODELO FOTOGRÁFICO: LA *DOBLE EXPOSICIÓN*

Pese a todo —o precisamente por dar la sensación de estar continuamente fingiendo ante sus ojos— todavía estos seres le parecen «reales» y ante ellos —salvo ante Faustine, cuya aparente indiferencia le resulta dolorosa— el objetivo sigue siendo el de no «exponerse» (Bioy Casares, 2007: 117), no «exhibirse» (120), no «aparecer» (127) ante su mirada. Pronto se revelará el secreto. Las máquinas que funcionan mediante la hidráulica de las mareas, son las que han registrado durante una semana cada una de las sensaciones visuales, auditivas, olfativas, etc., vinculadas a los personajes y el resto de seres vivos, animales y plantas, duplicando inclusive hasta las propias paredes y objetos decorativos de la habitación del museo, que actúa para el protagonista como una suerte de prisión.

Pese a que en la novela se sugiere un futuro «en el que la vida sea un depósito de la muerte» teniendo sentido la realidad física y la experiencia humana sólo como objeto de las grabaciones sonoras o las impresiones fotográficas, y, al mismo tiempo, se tematice una cierta integración de los diferentes medios reproductivos, ambos rasgos típicos de la narrativa del ensamblaje mediático y la multiplicidad de la información (Johnston, 1998), la fotografía, sustrato visual del cine, parece ser el modelo para las máquinas de Morel. Estas máquinas producen una «nueva clase de fotografías» y el fantástico final, anticipado crípticamente por Morel en sus papeles —«las imágenes tienen alma»—, se inspira en la atribución que las culturas primitivas (y la cultura y superstición populares) hacen a la fotografía de que ésta junto a la imagen captura también el alma de lo fotografiado. Kittler así lo señala respecto de los álbumes fotográficos del XIX (Kittler, 1999). Esta idea frecuente en los primeros tiempos de la fotografía y la daguerrotipia (Jay, 2007) se traduce en la crítica del arte en la formulación de Benjamin de que, con la reproductibilidad técnica, el aura del objeto, su individualidad y originalidad, desaparecen (Benjamin, 1973).

La superposición de planos que se acentúa en el delirante proyecto final del protagonista de simular el amor con Faustine grabando su imagen sobre esas imágenes holográficas previamente grabadas explora posibilidades técnicas de la fotografía como la sobreimpresión o doble exposición. Dicha técnica consiste en el solapamiento de dos imágenes o dos fotografías en un mismo negativo o emulsión, suspendidas en un único medio.

La doble exposición se inspira en ilusiones producidas por una serie de juguetes ópticos previos destinados a ofrecer la ilusión del movimiento mediante secuencias de imágenes que pasaban ante tipos distintos de obturador. En 1877 Reynaud se aplicó a conseguir un medio que evitara la obstrucción de un alto porcentaje de la luz que produce la obturación, que llamó praxinoscopio. En 1879 mejoró su invento y le dio una dimensión espectacular, denomi-

nándolo «praxinoscopio-teatro». En él, las imágenes en movimiento se podían ver reflejadas en un escenario en miniatura en el que superponían decorados a su vez proyectados donde se producía la ilusión del movimiento (Crary, 1994). Se trata de un precursor del sistema de doble exposición o sobreimpresión, técnica que tendría importancia en el desarrollo posterior del cinematógrafo (Metz, 1974). Son las posibilidades de esta técnica fotográfica llevadas a una dimensión ontológica las que desarrolla *La invención de Morel*. Sobre las imágenes de Faustine, Morel, Alec, Russo, Dora, etc., los anacrónicos veraneantes fallecidos años atrás, se sobreimpone la nueva grabación del robinson de la isla.

## ESCRITURA VERSUS SIMULACRO

La narración distópica que construye Bioy se puede leer como una crítica a «los peligros del rápido cambio tecnológico y massmediático» (Paz Soldán, 2007) que Beatriz Sarlo señala durante los años veinte y treinta (Sarlo, 1992). El protagonista innominado de la novela se halla vinculado con la tecnología escrituraria, que desde su concepto parece entenderse como un arma en una ecología de la reproductibilidad técnica y burocratización creciente. Inicialmente plantea escribir dos ensayos, idea que abandonará para redactar el diario en que consiste la novela:

«Escribo esto para dar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *defensa ante Sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*. Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos; demostraré que el mundo, con el perfeccionamiento de las policías, de los documentos, del periodismo, de la radiotelefonía, de las aduanas, hace irreparable cualquier error de la justicia, es un infierno unánime para los perseguidos» (Bioy Casares, *La invención de Morel*, 94)

La tecnología de la reproducción mediática se pone por parte del protagonista inicialmente en relación con el control y la vigilancia, el narrador especula con un *panopticon* que recuerda el teorizado por Foucault en *Vigilar y castigar*. La prisión es la consecuencia de la «mirada burocratizada» mediada por la tecnología (Jameson, 1998), una mirada que, aplicada a los cuerpos reales, aún es reversible y, por tanto, dada su inherente obscenidad, expone al que mira a un «peligro»:

«En este juego de mirarlos hay un peligro; como toda agrupación de hombres cultos han de tener escondido un camino de impresiones digitales y de cónsules que me remitirá, si me descubren, por unas cuantas ceremonias y trámites, al calabozo» (Bioy Casares, 2007: 96)

El experimento de Morel, atravesado de una dantesca locura de amor que resulta legible para el narrador en imágenes «entre líneas» (las reiteradas peticiones en susurros a Faustine de que esté a solas con él o sus paseos tomándola del brazo), descansa en la utopía de alcanzar la inmortalidad a través de la simulación perfecta de la vida aunque el proceso se

haya convertido en un archivo de la muerte. El simulacro supone una forma de «contrarrestar las ausencias» pues, potencialmente, con los nuevos medios técnicos —según reza el diario abandonado por Morel— «nada se pierde» (163). No obstante el texto deslinda de entre los medios destinados a «contrarrestar ausencias» los «medios de alcance» de los «medios de alcance y retención» (163). El protagonista concluye lo siguiente tras la lectura de los «papeles amarillos» de Morel: «(...) la radiotelefonía, la televisión, el teléfono, son, exclusivamente, *de alcance*; el cinematógrafo, la fotografía, el fonógrafo —verdaderos archivos— son de *alcance y retención* (sic.)» (163).

La novela transcribe la sustitución de la «mirada burocrática» por la «mirada tecnológica» (Jameson, 1998) que prelude el espectáculo. La novela prefigura un desarrollo ulterior del invento moreliano que parece reproducirse en la teoría del simulacro de Baudrillard a Virilio-«la vida sea un depósito de la muerte». No obstante, doble oscuro del protagonista, también Morel empleará la tecnología escrituraria, legando pormenorizadas notas manuscritas de su investigación. A fin de cuentas, también la escritura es un «archivo» —un «medio de alcance y retención»— que incluso Morel parece preferir para consignar sus ideas más complejas. La novela trata la escritura como una tecnología más, equiparable al resto de las destinadas al archivo de la información. La tensión escritura-simulacro audiovisual, que espejan sus funciones, se manifiesta en la cita del nombre del comerciante de alfombras italiano que le ayuda a llegar a la isla en el diario del protagonista. Como las máquinas de Morel, la escritura parece entenderse también como una forma de «contrarrestar las ausencias», vale decir, de grabar y reproducir de modo imperfecto, obrando la inmortalidad en el «cielo de la memoria»:

«Del comerciante de alfombras Dalmacio Ombrellieri (calle Hiderabad, 21, suburbio de Ramkrishnapur, Calcuta) podrán ustedes obtener más precisiones. Este 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» (Bioy Casares, 2007: 97).

El problema es que, con el triunfo del simulacro se cierran las puertas de la conciencia y de la memoria, volviendo obsoleta toda red discursiva previa configurada por la preeminencia de la escritura. La veta apocalíptica en el tratamiento de la tecnología es clara. Así lo resume Paz Soldán:

«(...) el individuo, seducido ante las promesas de modernidad que brindan los medios y la tecnología, termina como víctima de un pacto fáustico en el que es vaciado de vida para vivir en el archivo» (Paz Soldán, 2007: 767)

Este *theme* será reproducido hasta la extenuación desde una óptica vinculada a lo posthumano a cargo del *cyberpunk*<sup>4</sup>. Una noción bastante aproximada al simulacro, al «baile de fósiles» (Baudrillard, 1994) de lo real como alfabeto infinitamente combinable, en el que la existencia del hombre deviene una «*screened existence*» (Subirats, 2001: 9), se sugiere en la novela como un futuro próximo. El siguiente paso a *La invención de Morel* es el de la posible evolución del invento y su globalización, donde la vida sólo tendrá valor en tanto objeto de esta emisión ciega. O, tal vez, dicho proceso ya haya tenido lugar y en consecuencia, con las nuevas mediaciones, como reflexiona el narrador en contacto con las visiones de las máquinas, haya acontecido una cierta desrealización de su propia identidad:

«Y algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida —o en los ratos de exposición— será como un alfabeto (...) la vida será pues un depósito de la muerte. Pero aun entonces la imagen no estará viva. (...) El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato» (Bioy Casares, 2007: 167)

Finalmente, los indicios de esta desrealización anticipados desde el inicio del relato llevan al ingreso del protagonista en la pantalla, desdoblándose en espectador y actor. El protagonista se abandona a un simulacro del simulacro para permanecer al lado de su amada, transformándose él mismo en imagen, ahora, literalmente.

La escritura del diario es justo lo opuesto, un ayudamemoria, por tanto, un medio de combate, decíamos, en un intento de dar sentido a una realidad que sin embargo «es a su vez la representación de otra realidad que en su propio proceso representacional aniquila su objeto, convirtiéndose en una suerte de copia sin original que intenta reemplazar lo irremplazable» (Fort, 1988: 187). La novela narra la obsolescencia de un «modo de información» (Poster, 1990) fundado en la letra impresa, un tipo de mediación más conciliable con la experiencia humana, bajo la hegemonía de la tecnología de la reproducción audiovisual que prefigura el «modo de información electrónico» (Poster, 1990). La nostalgia de la experiencia bajo redes discursivas menos agresivas se acompaña en el recuerdo del protagonista de una función más preeminente del intelectual en el espacio público latinoamericano-. Son los tiempos de «El Cojo Ilustrado» y el fervor patriótico, tiempos lejanos a los que el protagonista también parece asistir en el fondo como un espectador —«yo, un chico atónito, respetuoso» (Bioy Casares, 2007: 185)—. Si la figura del intelectual se ve desplazada, como señala Julio Ramos, desde una posición central en los tiempos del escritor como crítico público de la Independencia hasta una ambigua posición marginal en el modernismo latinoamericano (Ramos, 1989), ya en 1940, fecha de publicación de la novela, la escritura, según parece desprenderse del final del relato, ha perdido definitivamente frente al simulacro.

---

4 Las novelas *cyberpunk* asumen ciertas utopías tecnológicas comunes en la ciencia ficción clásica para examinar con detalle aspectos que han devenido parte de la vida cotidiana, tales como la «desintegración», la «fragmentación», la «heteroglosía», la «implosión» y «disolución» (Novotny, 1997: 99-124) de la identidad en la ecología massmediática del capitalismo global. Desde esta perspectiva pueden pensarse buena parte de los híbridos del cine de Cronenberg.

## CONCLUSIÓN: LA INVENCIÓN DE MOREL O EL MENSAJE DE UN NÁUFRAGO EN MARES ELECTRÓNICOS

A pesar de lo dicho, podríamos concluir, la narración de esta derrota o de este abatimiento de los ojos (Jay, 2007) ante el simulacro es la única esperanza para el narrador, y para los lectores, pues su resultado es justamente la propia novela como «artefacto cultural» (Paz Soldán, 2007). La escritura del diario es, por tanto, un mensaje en una botella lanzado al futuro en la esperanza de que alguien «basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas (...)» (Bioy Casares, 2007: 186). A esta alma caritativa futura —lector de su diario-novela— el protagonista le hace una súplica: «Búsquenlos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso» (Bioy Casares, *La invención de Morel*: 186). Coincidiendo con lo sugerido por Paz Soldán, cuya narrativa hemos leído también desde esta clave (Montoya Juárez, 2007a, 2007b), pensamos que Bioy Casares parece estar sugiriendo también una de las opciones para la narrativa del siglo XXI, la de «redefinirse como un instrumento narrativo capaz de representar la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea, como una práctica discursiva que puede ayudar a entender la relación del individuo con este cambiante universo mediático» (Paz Soldán, 2007: 768). La novela tematiza entonces la competencia entre diferentes medios de alcance y retención, tratando a la escritura como una tecnología más, a la que, pese a la derrota, confiere una cierta superioridad moral en tanto ambos personajes escritores —el Robinson innominado y Morel— le otorgan un papel ordenador, dador de sentido en una ecología mediática crecientemente compleja.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. 1997. *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. 1994. *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- BENJAMIN, Walter. 1973. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973, 16-60.
- BIOY CASARES, Adolfo. 1983. «Prólogo». En *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.
- 2007. *La invención de morel. El gran Serafín*. Trinidad Barrera (ed.). Madrid, Cátedra.
- BORGES, Jorge Luis. 1998. *Ficciones*. Madrid, Alianza.
- BROWN, Andrew. 2007. «Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina», *Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina*. (número coordinado por Andrew Brown). *Revista Iberoamericana*. Núm. 221. Octubre-Diciembre, 735-741.
- CARRERA, Liduvina. 2001. *La metaficción virtual*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- CAVALLARO, Dani. 2000. *Cyberpunk and cyberculture*. London and New Brunswick NJ, The Athlone Press.
- CRARY, Jonathan. 1994. *L'art de l'observateur*. Nimes, Ed. Jacqueline Chambon.
- DEBORD, Guy. 1967. *Society of Spectacle*, The Situationist International Text Library, (trans. 1977). [consulta abril, 2008] [[http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub\\_contents/4](http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4)]

- FORT, María Rosa. 1988. «La invención de Morel: fragmentos reunidos». *Lexis. Revista de Lingüística y literatura*. 12/2, 179-190.
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. París, Gallimard.
- JAMESON, Fredric. 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- 1998. «Transformations of the Image in Postmodernity» in Fredric Jameson. *The Cultural Turn*. London, Verso, 93-135.
- JAY, Martin. 2007. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal.
- JOHNSTON, John. 1998. *Information Multiplicity, American Fiction in the Age of Media*. Baltimore, Johns Hopkins U.P.
- KITTLER, Friedrich. 1990. *Discourse Networks: 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford CA, Stanford UP.
- MCHALE, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London and New York, Routledge.
- METZ, Christian. 1974. *Language and Cinema*. The Hague, Mouton.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús. 2007a. «Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América». *Revista Iberoamericana*, nº 221, Octubre-Diciembre. University of Pittsburgh, 887-904.
- 2007b. «La narrativa de Edmundo Paz Soldán o cómo llegamos a ser Sueños digitales». *TONOS digital, Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 13. Universidad de Murcia. [en línea] [consulta enero 2008] [<http://www.um.es/tonosdigital/znum13/subs/indice/IndiceTonos.htm>]
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. 2007. «La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de «La paraguaya» y *La invención de Morel*». En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII. Núm. 221. Octubre-Diciembre 2007, 759-770.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y CASTILLO, Debra. 2001. «Beyond the Lettered City» in Edmundo Paz Soldán y Debra Castillo (ed.). *Latin American Literature and Mass media*. New York/London, Garland Publishing, 1-18.
- POSTER, Mark. 1990. *The Mode of Information*. Oxford, Polity Press.
- 1995. «Postmodern Virtualities». En Featherstone M. y Burrows R. (eds.) *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*. Thousand Oaks: Sage, 79-95.
- RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz. 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SUBIRATS, Eduardo. 2001. *Culturas virtuales*. Madrid, Biblioteca Nueva S.L.
- VIRILIO, Paul. 1989. *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra.
- 1997. *Cibermundo, ¿una política suicida?*. Santiago de Chile, Dolmen.