



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

**La imagen de Faustine como representación y simulacro en
La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Karla Mercedes Bernal Aguilar

Asesor:
Dr. David de la Torre Cruz

Toluca, Estado de México, 2021.

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: Revisión crítica	8
1. Adolfo Bioy Casares y su contexto	8
2. Los conceptos de representación y simulacro desde la teoría filosófica	21
2.1. Mímesis	23
2.1. Representación	27
2.2. Simulacro	34
2.2.1 Espectralidad	39
CAPÍTULO II: Imagen de la amada como representación y simulacro	43
1. La representación artificial del ser amado en el mito y en la literatura	43
1.1. Muñecas	45
1.2. Androides	51
1.3. Pintura	57
1.4 Hologramas	60
2. La imagen como representación y simulacro	63
CAPÍTULO III: La trascendencia de Faustine como representación y simulacro	74
1. Faustine como representación y simulacro	74
2. La trascendencia de Faustine	82
Conclusiones	93

INTRODUCCIÓN

La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares, presenta una historia de amor muy peculiar: la de dos hombres que se enamoran de la misma mujer, pero en tiempos y situaciones distintas. Uno de ellos, Morel, decide grabar la imagen de Faustine para preservarla por tiempo indefinido; el segundo de ellos, el protagonista de la novela (un fugitivo sin nombre), se enamora de aquella imagen años después.

No obstante, ¿estar enamorado de la *imagen* es lo mismo que estar enamorado de ella? Mi hipótesis consiste en que *Faustine-imagen* no es Faustine, sino su representación y su simulacro. Mi objetivo es indagar en la naturaleza del personaje que se nos presenta en la novela y entender por qué Morel opta por grabarla con el fin de obtener una eternidad cíclica junto a ella, a costa de sacrificar el presente. ¿Es la representación una manera de lograr la trascendencia?

A través de los conceptos de *representación* y *simulacro*, propuestos desde las perspectivas de Platón, Aristóteles, Jean Beaudrillard y Corinne Enaudeau, analizaré la imagen de Faustine, con el propósito de entender su rol en la historia, así como los efectos que provoca en los demás personajes. De esta manera será posible comprender por qué la representación de Faustine es preferida por Morel y por el fugitivo por encima de su modelo. Asimismo, se demostrará si efectivamente el simulacro logra la trascendencia.

En el primer capítulo realizaré primero una revisión crítica con el propósito de reconocer los estudios académicos que ya se han realizado sobre la novela. Francisca Suárez Coalla y Trinidad Barrera López se concentran en discernir el género al que pertenece. Este punto de partida sobre el género contribuye a la comprensión de por qué, aunque las imágenes tienen características “sobrenaturales”, la lectura no debe ser hecha desde una visión fantástica.

Por otra parte, Octavio Paz y Margo Glantz exploran el tema del amor, para ellos, es *metafísico*. Es decir, los sentimientos se desarrollan independientemente de la materialidad del ser amado. Esto explica, en parte, por qué el fugitivo es capaz de desarrollar sentimientos por una imagen.

Francisca Suárez Coalla, además de proponer su propia categoría para describir el género de *La invención de Morel*, habla de la influencia de tres filósofos en la escritura de Adolfo Bioy Casares: Dunne, Hume y Berkley. Pese a que no me referiré a estos filósofos de manera profunda, sus teorías comparten la perspectiva que Bioy impregna en la novela, como la del tiempo que es eternamente presente y que pasado y futuro suceden de manera simultánea.

Estudios más recientes hablan de la tecnología en relación con el concepto de simulacro, propuesto por Jean Baudrillard, y aplicado a *La invención de Morel*, desde una visión actual. Teresa López Pellisa, por ejemplo, explica que las imágenes (incluso las que tienen movimiento) son atemporales: pueden ser reproducidas en cualquier momento. Además, es posible ver la escena de alguna persona ausente en otro lugar y en otro tiempo. Jesús Montoya Juárez, por su parte, también toca brevemente el concepto de simulacro. Desde su punto de vista, las imágenes y la escritura son simulacros, ya que recrean y presentan fragmentos del mundo. Tanto López Pellisa como Montoya articulan los conceptos de *representación* y *simulacro*; no obstante, el aporte de este trabajo de investigación será la introducción de la teoría de la paradoja de la representación propuesta por Corinne Enaudeau.

El segundo apartado del primer capítulo está destinado a describir el marco teórico. Comenzaré a describir los inicios de *mímesis*, de donde se desprende el concepto de *representación*, ya que pretendo explicar al personaje de Faustine como una *representación* en primera instancia, y en segunda, como un *simulacro*.

En sus inicios, *mímesis* se usaba para designar la idea de “encarnación”, pero luego su significado se trasladó a los poetas por quienes las musas hablaban; es decir, los poetas “representaban” una historia que no les pertenecía.

Platón parte de este principio para explicar su teoría del mundo inteligible y el mundo sensible. Desde su punto de vista, el mundo visible es una *representación* del mundo de las ideas. En su mito de la caverna, explica esta dicotomía, en la que los seres humanos sólo ven sombras de la realidad, pero no la realidad en sí.

El mito de Platón ayudará a explicar el lugar del protagonista frente a las imágenes de la isla. Haciendo una analogía, las imágenes serían como las sombras y el fugitivo, el humano que no puede conocer a Faustine en sí, sino meramente a su imagen. Las ideas de Platón también completan el significado de representación, así como sus alcances. De esa manera, se tendrá un panorama más amplio de las imágenes en su calidad de representación.

Posteriormente, se desarrollará la perspectiva de Aristóteles, ya que, conforme a su teoría, la representación es el medio para acceder a una experiencia, en contraste con Platón, para quien las imágenes son un engaño. Corinne Enaudeau se muestra a favor de Platón, pues afirma que la falsedad de la representación consiste en darle realidad a algo que no la tiene. De la convergencia entre las diferentes teorías, se pretende revelar una de las paradojas sobre la representación: si bien, *Faustine-imagen* no es Faustine, la representación es la única forma por la cual el fugitivo puede conocerla.

Para finalizar el primer capítulo, se presentará la teoría de Jean Baudrillard sobre el *simulacro*, concepto que tiene características similares a la representación, pero que tiene otras implicaciones; para afirmarse, debe aniquilar a su referente, tal como sucede en *La invención de Morel*, en donde la máquina tiene un efecto letal sobre aquellos a quienes representa. En este punto se expone otra paradoja, pues Baudrillard cuestiona si la apariencia es igual al objeto. Es decir, si mostrar los signos del referente convierten al simulacro en el objeto que representa. En palabras de Enaudeau, el origen del simulacro se vuelve difuso, ya que todo lo que podemos conocer es su apariencia.

Por otra parte, también se mostrará una de las particularidades del simulacro: su atemporalidad. La representación es algo que no está vivo, pero que

tampoco puede morir. En el último apartado, expondré brevemente cómo se corresponden la representación y el simulacro con el concepto de *espectralidad*, cuyo significado tiene una estrecha relación con el de imagen.

En el segundo capítulo se profundizará en el concepto de simulacro, en lo concerniente a la sustitución del referente por su representación. Además de *La invención de Morel*, hay otros ejemplos literarios, en los que se presenta la misma situación. Iniciaré con algunos postulados de Víctor Stoichita, para quien la tradición del referente que es superado por su representación comienza con el mito de Pigmalión y Galatea.

Posteriormente, se dividirá el análisis en cuatro maneras de representación: las muñecas, los androides, la pintura y finalmente, los hologramas. El orden corresponde al nivel de abstracción y de la influencia de la tecnología. En cada apartado contrastaré la manera en la que se ha retratado la preferencia del amante por el simulacro en diversas obras literarias y en *La invención de Morel*.

Se comenzará con “La muñeca reina” de Carlos Fuentes y “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández; en ambas historias se advierte que la motivación para elaborar una muñeca que representa a la mujer amada es el miedo a la muerte. En este subcapítulo analizaré si el mismo sentimiento mueve a Morel para retener la imagen de Faustine o si es algo más.

Se continuará con el relato de E.T.A. Hoffman, “El hombre de arena” para introducir el uso de la tecnología, así como los efectos que provoca una representación realista en sus espectadores. Por otro lado, se pretende explicar por qué, aunque la representación sea verosímil, sigue sin tener agencia: no tiene poder de decisión ni capacidad de cambio.

En el siguiente apartado, se realizará una analogía entre “El retrato oval” de Edgar Allan Poe y *La invención de Morel*. En ambas obras se presenta la muerte de la amada ante el surgimiento de su simulacro. El fugitivo menciona una antigua leyenda que enmarca ambas historias: la creencia de que, al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere.

En el último apartado, se profundizará sobre la influencia de la tecnología en *La invención de Morel* y cómo esto cambia la perspectiva de las imágenes como representación. Cuando fue publicada la novela, aún no existían los hologramas, pero es posible encontrar paralelismos con la descripción de la máquina de Morel. Asimismo, se hará mención al cuento de Horacio Quiroga “El vampiro”, ya que, tal como en *La invención de Morel*, convergen postulados de las ciencias exactas y teorías filosóficas.

En la segunda parte del capítulo II, se expondrá a la imagen como representación y simulacro, que será la base teórica para comprender a *Faustine-imagen* y su rol en la novela en relación con Morel y con el fugitivo. Para ello, se presentarán algunas reflexiones de Susan Sontag de su ensayo *Sobre la fotografía*, en el que presenta las imágenes en su papel de representación. Si bien se trata de un trabajo sobre la fotografía, sus ideas corresponden a la noción de imagen. Además, dentro de la novela, la fotografía es un elemento importante y el punto de partida para la creación de las imágenes. Se argumentará que la imagen contiene en sí misma una paradoja, ya que su intención es retener un momento, pero para lograrlo, se debe sacrificar el presente.

Es en el tercer capítulo donde se aplicará el desarrollo de la investigación en el personaje de Faustine. Si bien en distintos momentos se habla de una dicotomía: representación y realidad, en este punto se explicará por qué *Faustine-imagen* no puede separarse de la existencia de Faustine, aunque para ello el referente tuvo que ceder su lugar a la representación. También, se mencionarán los motivos que llevaron tanto a Morel como al fugitivo a elegir la imagen de su amada y no a ella misma.

Finalmente, en la última parte, se indagará sobre la representación y su relación con la trascendencia. ¿Por qué las imágenes sobreviven a su referente y qué tiene que ver esto con la búsqueda de la eternidad por parte de Morel? Mi objetivo es indagar sobre la naturaleza de Faustine: ¿*Faustine-imagen* es diferente a *Faustine-original*?

Esta investigación pretende explorar a mayor profundidad el personaje de Faustine, a través de su representación, por su singularidad dentro de la literatura latinoamericana: Adolfo Bioy Casares la construyó de tal forma que pudiera explicarse no en términos del género fantástico, sino con elementos propios de la ciencia. El mismo Borges, al escribir el prólogo, menciona la relevancia de la novela en cuanto innovación temática y de género en América Latina. Mariana Enríquez, en el prólogo a la edición del 2015 lo reafirma: *La invención de Morel* en el siglo XXI sigue siendo una novela leída, estudiada y que sirve de inspiración para nuevas producciones artísticas. Sirva este trabajo a manera de propuesta de lectura, desde la perspectiva filosófica, para que nuevos y viejos lectores conozcan a Faustine desde una mirada actual.

CAPÍTULO I: Revisión crítica

1. Adolfo Bioy Casares y su contexto

Adolfo Bioy Casares es uno de los representantes más emblemáticos de la literatura argentina. Su obra y figura están unidas a la de su mejor amigo Jorge Luis Borges. Ambos escribieron textos y elaboraron antologías en conjunto. En 1936 fundaron la revista *Destiempo*, y posteriormente escribieron obras policíacas como el cuento “Las doce figuras del mundo” o las novelas *Un modelo para la muerte* y *Seis problemas para don Isidro Parodi*, entre otros trabajos. Como amigos y colegas, compartieron lecturas, como el mismo Bioy cuenta en su autobiografía.¹ Pese a que difieren en estilos y producción literaria, hay una temática que subyace en ambos: la fijación por la eternidad, el mundo como invención, ilusión o apariencia, y otros temas que se tratarán más adelante.²

La mayoría de la crítica coloca a Bioy dentro de la literatura fantástica, pues él mismo en conjunto con su esposa Silvina Ocampo y Borges escribieron una serie de cuentos que reunieron en *Antología de la literatura fantástica*. Algunos otros lo categorizan dentro de la ciencia ficción, pero poco se ha ahondado en esta clasificación. Aún menos explorada es la condición en la que los enmarca Joaquín Marco, quien menciona que Borges, Bioy y Felisberto Hernández representan en la estética hispanoamericana *el realismo metafísico o fantástico*.³

Sobre los estudios de la producción de Bioy Casares como literatura fantástica destaca el de Francisca Suárez Coalla. Para ella, la literatura fantástica nace del miedo y la angustia ante lo desconocido. Asimismo, recupera la teoría de

¹ Adolfo Bioy Casares, *La invención y la trama*, Marcelo Pichon Rivière (ed.), Tusquets, Madrid, 1991, p. 741.

² José Miguel de Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. De Borges al presente, Alianza, Madrid, 2001, s/p.

³ Joaquín Marco, “El ‘realismo mágico’ y lo ‘real maravilloso’” en Puccini, Darío y Yurkievich, Saúl, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Rodríguez, Juan Carlos et al. (trad.), Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2000.

Freud sobre lo siniestro, donde lo que debe permanecer oculto, se revela.⁴ En *La invención de Morel*, al protagonista, y al mismo tiempo al lector, se les devela un mundo ajeno, en el que realidad y virtualidad se funden en varios planos.

La trama de la novela cuenta la historia de un fugitivo venezolano que escapa de su país. En el camino se encuentra con un vendedor de alfombras que le aconseja ir a una isla, pero le advierte que toda persona que llega ahí está condenada a la muerte, pues hay una inexplicable enfermedad que destruye el cuerpo. Pese al peligro que esto implica, el fugitivo, quien no tiene nombre, decide ir. Una vez ahí, escribe un diario, mediante el cual el lector se va enterando de lo que aquel vive en la isla: ocurren sucesos extraños, en una jornada aparecen dos soles y dos lunas, y luego, un grupo de personas se reúne a bailar todas las semanas la misma melodía.

El fugitivo teme ser descubierto; sin embargo, la historia da un giro cuando aparece una mujer que mira el atardecer todos los días y él se enamora de ella. Al final se descubre que aquel objeto de deseo no es humano: es sólo una imagen. Años atrás, un científico llevó a su grupo de amigos para grabarlos y reproducir infinitamente sus imágenes y sensaciones.

La novela fue publicada en 1940, durante la Década Infame en Argentina, la cual se destacó por crisis económicas y políticas. El historiador Diego Gabriel Dolgopol menciona que fue “una etapa de enorme escepticismo, de desazón, de sensación de falta de futuro”.⁵ Los mismos sentimientos pueden encontrarse en la novela. Por una parte, la desazón se refleja en el personaje del fugitivo quien, en diversas ocasiones, expresa incertidumbre por su vida: “Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio a Malthus*”,⁶ “era tan horrible mi vida que resolví partir”,⁷

⁴ Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1994.

⁵ Diego Gabriel Dolgopol, “La Década Infame en la Argentina 1930-1940”, *Revista de Claseshistoria*, Buenos Aires, 15 de julio de 2012.

⁶ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Planeta, Buenos Aires, 2015, p. 19.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

“Quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro”.⁸ Por otro lado, la sensación de falta de futuro puede rastrearse en el personaje de Morel, el científico, quien decide apostar por una repetición infinita de un lapso de tiempo (una semana), en lugar de permitir el paso del tiempo.

A 80 años de la publicación de la novela, han sido diferentes las perspectivas y estudios que se han realizado. A continuación, se realiza una breve recapitulación de los trabajos más recientes. Trinidad Barrera López, investigador de la Universidad de Sevilla, escribió la introducción de *La Invención de Morel* en la edición de Cátedra. En ella, expone un análisis sobre la estética de Adolfo Bioy Casares. Señala que su producción literaria se enfoca a los temas de amor, soledad y la comunicación entre seres, todo ello dentro del género fantástico, además, de su interés por los temas científicos. La misma novela de *La invención de Morel* a veces es catalogada dentro de la fantasía y otras veces en la ciencia ficción:

Gran parte de la obra de Bioy se mueve dentro de lo que conocemos como relato fantástico [...] y nos plantea desde la entrada una cuestión a dilucidar: ¿ciencia ficción o fantasías científicas? [...] hay que reconocer que los temas científicos le estimularon allá por los años 40.⁹

Barrera expone la perspectiva de Jorge Rivera: “La fantasía de Bioy se enraiza en un mundo físico, matemático, filosófico y no en el de fantasmas u horrores”.¹⁰ Desde su perspectiva, la estructura de la novela concierne al género de la fantasía pues la cotidianidad se rompe con un efecto sorpresa y se abre una puerta entre dos mundos, sin embargo, Bioy Casares va más allá de esta categoría al explicar las situaciones mediante la ciencia. Además, los temas que toca confieren, al mismo tiempo, a cuestiones filosóficas. Incluso se puede hablar de una especie de distopía, elemento propio de la ciencia ficción.

Barrera agrega: “Fantasía, pero también realidad, temas científicos más problemas de la condición humana”.¹¹ El prologuista explica que Bioy logró realizar

⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁹ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 17.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Bioy, *op. cit.*, p. 17.

una comunión entre lo fantástico y lo realista. Al respecto, cita una entrevista del autor: “me siento estimulado por tramas fantásticas y por situaciones y personajes realistas”.¹²

La invención de Morel es, ante todo, una historia de amor. Octavio Paz, también citado por Barrera, dice: “el tema de Bioy Casares no es cósmico, sino metafísico: el cuerpo es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma. El amor es una percepción privilegiada”.¹³ Uno de los pilares en el presente trabajo es el del papel de los sentidos como percepción de realidad. Pues son éstos mediante los que se percibe la materialidad, los que otorgan existencia al mundo exterior. Sin embargo, como bien señala Paz, el amor carece de materia. Por lo tanto, ¿si el ser amado deja de existir corporalmente, se puede engañar a los sentidos para que configuren una realidad alterna donde el amado sigue existiendo?

El conflicto de la representación en *La invención de Morel* existe porque lo representado deja de ser un mero artificio para tomar el lugar de lo biológico. En la novela de Bioy Casares el protagonista se enamora de una imagen y aunque al final sabe que su ser amado no es una mujer de carne y hueso, no puede cambiar sus sentimientos. En este sentido, se entiende el comentario de Paz: el amor es metafísico.

No es necesario un cuerpo para que el ser humano pueda amar, odiar y extrañar. Es más, los sentimientos son eternos porque trascienden la materia. Se puede seguir amando, aun cuando el objeto ya no sea o nunca haya sido. Por ello, si el protagonista se enamora de una persona o de su representación no es importante, ya que la percepción de los sentidos es ambigua. Es decir, el estímulo externo puede ser artificial u orgánico, pero los sentidos traducirán las mismas sensaciones al interlocutor.

¹² Martha Paley de Francescato, «Entrevista a Adolfo Bioy Casares», *Hispanamérica*, núm. 9, 1975, p. 75, *apud.* Trinidad Barrera en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 17.

¹³ Octavio Paz, *Corriente alterna*, 9ª ed., México, Siglo XXI, p. 48, *apud.* Trinidad Barrera *op. cit.*, p. 18.

Otra perspectiva centrada en el tema del amor es la de Margo Glantz, quien, en su artículo “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: la invención de Morel y la arcadia pastoril”, expone que *La invención de Morel*, «objeto artificial», es

una ficción científica, policíaca, fantástica, pero sobre todo amorosa; pone en juego hipótesis que se van descartando por la razón, la isla desierta, poblada de imágenes, en la que el narrador de la ficción se confina, se convierte en la prisión amorosa, en el paisaje filosófico ideal donde se asienta el amor, libre del mundo, entregado a sí mismo: isla de libertad, pero también isla interior donde la pasión se va anudando a la mirada.¹⁴

Desde esta configuración, se entiende que el amor del protagonista se da en un contexto de libertad. La isla es, pues, un estado de excepción. No hay reglas sociales que le impidan al fugitivo amar a una imagen. La distancia entre lo verdadero y lo artificial se estrecha pues no hay convenciones o personas encargadas de poner límites. Glantz relaciona la isla de Morel con la Arcadia, lugar idílico por excelencia, donde, por cierto, también se da el caso de la muerte de la amada.

En lo relativo a la ciencia, Francisca Suárez Coalla analiza, desde lo fantástico, la obra de Adolfo Bioy Casares. Menciona que esta literatura en Argentina tiene su origen en el eco de la literatura fantástica europea y, además, coincide con la expansión científica y tecnológica. Luego, agrega que la creación de Bioy Casares es el resultado de una serie de influencias y opciones personales.

A ello se añaden las influencias de las teorías científicas como las de Dunne, con respecto a la simultaneidad temporal; las de Galton, por lo que se refiere a sus deseos de mejorar la especie humana, y las interpretaciones de Russell acerca de la relatividad de Einstein. La lectura de filósofos —sobre todo los filósofos del idealismo inglés—, como Hume y Berkeley, se dejará notar en sus obras.¹⁵

El siglo xx se caracterizó por el auge de la ciencia y la tecnología, las cuales generaron un campo de conocimiento que no estaba aislado de la filosofía, pues

¹⁴ Margo Glantz, “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: la invención de Morel y la arcadia pastoril, Biblioteca virtual Miguel Cervantes”, *Intervención y pretexto*, Ciudad de México, UNAM, 1980, p. 29.

¹⁵ Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1994, pp. 12 y 13.

los nuevos descubrimientos del mundo implicaban a su vez cuestiones sobre la existencia. Por ejemplo, la teoría de la relatividad de Einstein pone en duda las certezas sobre la realidad, pues la percepción de ésta tiene una infinidad de variables, por lo que no hay acontecimientos absolutos, sino relativos.

Por su parte, John William Dunne, un ingeniero aeronáutico irlandés, realizó un ensayo llamado “Un experimento con el tiempo”, en el cual establece que todo el tiempo es eternamente presente; pasado y futuro suceden de manera simultánea. Sin embargo, la conciencia humana percibe el tiempo de manera lineal, por ello, sólo mediante los sueños se puede tener una libertad diferente que permite comprender las diferentes dimensiones del tiempo.

Así pues, la forma en la que percibimos la existencia depende de nuestra conciencia. En *La invención de Morel*, suceden dos realidades simultáneamente, el pasado se repite interminablemente sobre el presente. Adolfo Bioy Casares cita a Dunne en *El sueño de los héroes*, novela posterior a *La invención de Morel*, y publicada en 1954.¹⁶

Las lecturas de David Hume también debieron tener una importante influencia en Bioy Casares. En su obra *Tratado sobre la naturaleza humana* establece su teoría del conocimiento, la cual dice que todo nuestro conocimiento procede de la experiencia. No existen las ideas preconcebidas, lo que sabemos pasa por el filtro de los sentidos. Hume nombra a las percepciones como “impresiones” y son éstas las que forman las ideas.¹⁷

Para el protagonista de *La invención de Morel* los acontecimientos de la isla son conocidos por él mediante sus sentidos. Al no saber lo que ocurre realmente, todo lo que puede comprender es lo que percibe, por ello se enamora de la representación de una mujer. Su creador, el científico Morel, creó un artefacto con la capacidad de emular una realidad sensible. El fugitivo no pudo discernir lo real de lo que no lo era, ya que tanto la reproducción como el *mundo original* eran percibidos de la misma manera por sus sentidos.

¹⁶ Giovanni Reale y Daniel Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Herder, Madrid.

¹⁷ *Idem*.

Por otra parte, la teoría de George Berkley es la del “inmaterialismo”; esto es, una sustancia inmaterial independiente de nosotros. Este postulado niega la sustancia material y sólo admite las espirituales. Similar a los pensamientos de Hume, Berkley dice que todo lo que podemos conocer de un cuerpo es lo que percibimos. Lo material no tiene existencia fuera de la mente, por lo tanto, si no hay un espectador, no hay un ser que experimente las cosas sensibles.¹⁸

En *La invención de Morel*, las imágenes en la isla podrían reproducirse por la eternidad, sin embargo, sólo cuando llega un ser externo que no pertenece a ese mundo es cuando estas virtualidades existen, pues hay alguien que las dota de significado. De cierta forma, de acuerdo con Berkley, la eternidad sólo es posible no en la existencia misma del objeto por tiempo indefinido, sino en que alguien “perciba” o sea testigo de la eternidad de aquel objeto.

Desde otro punto de vista, los artículos de Thomas C. Meehan, “Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares”, y de Gabriela Menczel, “La creación artística en *La invención de Morel*”, nos muestran la obra como símbolo de la creación. Ambos autores exponen la estructura de la novela y sostienen que los mecanismos de la historia abonan a la concepción de la novela como metáfora de la creación artística. De esta manera, el protagonista toma el papel de creador, pues toda la narración de la novela es construida por éste: lo que estamos leyendo son sus diarios.

Por consiguiente, el protagonista se convierte en creador a través de la escritura. Esta figura la comparte con el científico Morel pues también tiene méritos como ordenador del mundo. Mediante la ciencia se controlan los eventos naturales y se adaptan a las necesidades humanas, asimismo se *crean* cosas nuevas. El ser humano ya no está a merced de la naturaleza, sino que puede predecirla y controlarla. En este sentido, Morel al crear representaciones de la realidad está haciendo lo mismo que hace un escritor: crear mundos alternos.

¹⁸ *Idem.*

Jesús Montoya Juárez realiza, en su tesis *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, un estudio sobre la representación relacionada con los medios electrónicos en distintos textos argentinos. En palabras del autor: *La invención de Morel* resalta “desde el género de la ciencia ficción la crisis de la experiencia de lo real en una ecología atravesada por la tecnología, remarcando la visibilidad de los artefactos electrónicos en el paisaje ficcional”.¹⁹ Se basa en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia para ilustrar el uso de la tecnología en la ciencia ficción. Asimismo, dice que *La invención de Morel* es un precedente de lo que actualmente la crítica llama metaficción virtual, narrativa de la consciencia mediática o del ensamblaje mediático.

Posteriormente, dedica un pequeño apartado para analizar el papel de las fotografías dentro la novela con el concepto de simulacro que propone Jean Baudrillard; según lo cual, la memoria deja de ser necesaria, ya que, a través de la repetición de las mismas escenas, el recuerdo se vuelve un presente eterno, los sujetos se desvinculan de su historia.

También señala la importancia de la mirada. La primera experiencia sensible del protagonista es la vista. De esta manera se convierte en espectador de un escenario que tiene su analogía con una función cinematográfica. Desde una perspectiva estética, el rol del protagonista es activar la realidad virtual.

La función del espectador no ha sido muy explorada, sin embargo, también tiene pertinencia dentro de la obra, pues la inmortalidad no se da en quien la experimenta, sino en quien la percibe. Si el fugitivo no hubiera llegado a la isla, las imágenes se habrían reproducido una y otra vez sin nadie que les otorgara existencia. Esta premisa se relaciona con la teoría de Berkley, como ya se mencionó.

¹⁹ Jesús Montoya Juárez, *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata* (tesis), Ángel Esteban (Dir.), Universidad de Granada, Granada, p. 20. Consultado en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>

Por su parte, Jean Baudrillard usó concepto de *escenario* para analizar el parque de diversiones Disneylandia como modelo del simulacro. Un escenario es el lugar donde se llevan a cabo representaciones teatrales. De alguna manera, la isla de Morel, en la que se encuentran todos los personajes, funge como un escenario, y todos son parte de una representación, al principio, sin saberlo; hasta que el fugitivo descifra el mecanismo y entra en ese juego de manera voluntaria. Escenario y espectáculo, del que ya todos somos parte.

Similar a las ideas que exponen Thomas C. Meehan y Gabriela Menczel en sus artículos, Montoya puntualiza la importancia de la escritura dentro del universo ficcional de *La invención de Morel*. Para él, “la novela trata la escritura como una tecnología más”,²⁰ pues tanto el protagonista como Morel hacen uso de este recurso como un archivo de la información. A esto le llama: tecnología escrituraria.

Adicionalmente, establece un símil: tanto la escritura como las máquinas de Morel sirven para “contrarrestar ausencias”; ambas, además, graban y reproducen. De alguna forma, las dos logran la inmortalidad mediante el “cielo de la memoria”.

Por su parte, Teresa López Pelliza, una investigadora de la Universidad Carlos III de Madrid tiene un par de artículos sobre esta obra: “El digitalismo en *La invención de Morel*”, “Virtualidades distópicas en la ficción analógica: *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares”). Para ella, la novela tiene mayor preponderancia en el aspecto digital. La realidad virtual es el eje central. Su propuesta es una lectura cibercultural:

La invención de Morel [...] nos presenta una distopía científica al tiempo que Morel –el científico protagonista de la ficción– simula su tecnoutopía: la inmortalidad junto a su amada virtual Faustine. La máquina de Morel genera una suerte de realidad virtual, basada en la fusión de tecnología cinematográfica y holográfica, inmersa en un atroz eterno retorno que reproduce una semana de vacaciones en la isla. Las lecturas multiformes que permite este artefacto literario incluyen el análisis de la nueva ecología mediática de principios de siglo XX en Argentina, y también del

²⁰ *Ibidem*, p. 273.

siglo XXI, donde el impacto de las nuevas tecnologías informáticas y los medios de representación han transformado nuestro espacio simbólico.²¹

La lectura que presenta esta investigadora es de las más actuales y acordes con nuestro contexto. Adolfo Bioy Casares predijo elementos que ahora son parte de nuestro día a día. En 1940 los artefactos electrónicos tenían poco tiempo de existencia; mientras que en la actualidad rigen muchas cosas de nuestros hábitos. La comunicación y la forma de relacionarnos con los demás han cambiado radicalmente.

¿Qué pensaría Bioy si viera todos los cambios que han sucedido desde que escribió *La invención de Morel*? La descripción de la máquina de Morel bien podría encajar con la tecnología de realidad virtual que se está desarrollando en la actualidad: “Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos”.²² Además, el mismo personaje de Morel prefigura la cada vez más delgada línea que divide la realidad de lo artificial: “Si acordamos la conciencia, y todo lo que nos distingue de los objetos, a las personas que nos rodean, no podremos negárselos a las creadas por mis aparatos, con ningún argumento válido y exclusivo”.²³

El impacto de la tecnología, como bien señala la investigadora, ha cambiado nuestros espacios simbólicos. Nuestra concepción del presente, del espacio-tiempo y de la muerte han sido modificados. Ahora es posible ver la escena de alguna persona ausente, ya sea porque nos encontramos en otro lugar y espacio o incluso porque ni siquiera está viva. Las imágenes en movimiento, atrapadas por los nuevos aparatos, son atemporales; podemos reproducirlas en cualquier momento. El concepto de atemporalidad ahora es posible con ayuda de objetos exteriores a nuestro cuerpo.

²¹ Teresa López Pellisa, “Virtualidades Distópicas en la ficción analógica: *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 238-239, enero-junio 2012, pp. 73.

²² Bioy, *op. cit.*, p. 103.

²³ *Ibidem*, p. 104.

En “El digitalismo en *La invención de Morel*” López Pellisa desarrolla la función de la tecnología como el nuevo rol divino: “La tecnología se convierte en una técnica necesaria para sobrevivir en nuestro imperfecto y terrenal mundo, y en la posibilidad de la salvación”.²⁴ Más adelante cita el ensayo *La nueva ciudad de Dios* (2002) de Iñaki Arzoz y Andoni Alonso quienes crean el concepto de tecno-hermetismo para explicar que a pesar del positivismo, la humanidad sigue creyendo en un tipo de alma, sólo que ahora ésta es cibernética. David Noble, también citado por López Pellisa, sigue la línea argumental de Arzoz y Alonso; para él, la religiosidad no ha muerto, sino que se ha actualizado y traspasado de una idea al mundo virtual:

La inteligencia artificial (IA) hace una defensa muy elocuente de las posibilidades de la inmortalidad y la resurrección basada en las máquinas, y sus discípulos, los arquitectos de la realidad virtual y del ciberespacio, están exultantes ante sus expectativas de una omnipresencia de carácter divino y de perfección incorpórea. Los ingenieros genéticos se imaginan a sí mismos como participantes divinamente inspirados en una nueva creación. Todos estos pioneros tecnológicos albergan creencias profundamente asentadas que son variaciones de temas religiosos que nos son familiares.²⁵

Los científicos son una especie de creadores divinos, pues son capaces de conocer el funcionamiento de la vida, y con ello, manipularla. Al conocer los componentes que rigen nuestro existir, pueden reproducirlos de manera artificial. El ser humano juega el papel de Dios pues tiene el conocimiento y el poder para manipular la vida. Aún más, si la conciencia y el saber son un conjunto de datos, ya no necesitan de la biología para existir, ahora éstos son computables, transferibles y multiplicables. En la virtualidad se pueden crear copias exactas de los elementos porque su existencia se reduce a un código replicable.

En *La invención de Morel*, aún no se llega a este nivel, ya que cuando la máquina “graba” un escenario o a un humano, “roba” su alma. Las personas que

²⁴ Teresa López Pellisa, “El digitalismo en *La invención de Morel*”, *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid). Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid, Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, p. 893.

²⁵ David Noble, *La religión de la tecnología*, Barcelona, Paidós, 1999, citado por López Pellisa. “El digitalismo...” *op. cit.*

fueron retratadas por ésta mueren a los pocos días. Así pues, no hay una replicación digital de la manera en la que la conocemos hoy en día. En el mundo ficcional de Bioy, hay un rastro mítico. En algunos lugares se creía que la fotografía sustraía el alma del fotografiado. No se trata de una simple copia o de una representación, sino, también, de una transferencia.

Para López, el mundo artificial se vuelve inmortal e incorruptible en tanto la máquina de Morel esté en funcionamiento. De igual modo, considera el organismo como humano como un sistema informático y, citando a Frank Tipler, considera el alma humana “como un programa ejecutado por un ordenador llamado cerebro”.²⁶ Desde la perspectiva de Pellisa, no somos más que datos.

En una publicación de la *Revista de la Universidad de México*, José Gordon describe, desde una perspectiva científica, uno de los conflictos de *La invención de Morel*: la naturaleza de la memoria. En la introducción pone de relieve dos preguntas: ¿Cómo cobran vida los recuerdos? ¿Cómo es que se puede revivir una experiencia como si la estuviéramos tocando, como si fuera una repetición instantánea que conserva los perfiles, la sensación, la nitidez de la secuencia del pasado?²⁷

La memoria reside en el cerebro. No es una sustancia material encargada de almacenar los recuerdos, más bien, está configurada por elementos cerebrales que, al combinarse, recrean los hechos que alguna vez vivimos. Gordon cita los estudios del cirujano Wilder Penfield, quien, al estimular ciertas regiones del cerebro de un paciente, éste era capaz de evocar experiencias pasadas de forma muy nítida, como si estuvieran sucediendo nuevamente.

Esto arrojaba una nueva concepción de la realidad. Para Penfield, los recuerdos eran “tan reales como la vida misma”. Sin embargo, sus pacientes eran conscientes de dos momentos: revivían las experiencias pasadas, pero sabían que estaban en un presente y lugar específico. De esta manera, las imágenes

²⁶ Teresa López Pellisa, *op. cit.*, p. 898.

²⁷ José Gordon, “El cerebro y la invención de Morel”, *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, abril 2006, núm., 26, Toluca, p. 110.

proyectadas en el cerebro eran como las de la máquina de Morel, ya que en ambas situaciones hay una realidad virtual que se reproduce en una realidad material, a manera de sobrexposición. Penfield concluye:

la percepción puede ser estudiada fuera de los pensamientos e imágenes que usualmente la llenan. La conciencia es como una pantalla en la que vemos desfilar secuencias de color y movimiento tan intensas que nos hacen olvidar que en el trasfondo hay una realidad que no cambia y es testigo de la acción: la pantalla.²⁸

El mérito de Morel fue reproducir el mecanismo de la memoria en un artefacto más sofisticado con la capacidad de recrear una realidad sin la necesidad del ser humano. Su máquina vuelve a producir interminablemente la vida de un grupo de personas que ya están muertas. Además, la memoria es individual, uno puede recordar para sí mismo, pero no para los demás, al menos que lo exteriorice mediante un tipo de representación (dibujo, descripción oral o escrita). Y, aun así, no es suficiente. Con la máquina, ya no es necesario el cerebro de un testigo para recordarlos, el aparato se basta a sí mismo para almacenar los recuerdos y reproducirlos por la eternidad.

Finalmente, Inés Ordiz Alonso-Collada presenta en su artículo “El modo gótico en *La invención de Morel* de Adolfo Bioy” los rasgos góticos que se exponen en la novela. Asimismo, hace una relación entre obras como Frankenstein y otras obras de esta corriente para sustentar la idea de que la obra de Bioy Casares tiene estas características, donde lo sobrenatural se relaciona con lo humano.

Los trabajos de investigación ya realizados sobre *La invención de Morel* demuestran varios puntos que sirven de antecedente para el presente trabajo de investigación. Por una parte, que el género de lo fantástico puede ser debatible y que, por lo tanto, es posible que la novela sea leída desde otras perspectivas, en este caso, la filosófica. En ello también aportan los estudios de los investigadores que mencionan las teorías de Dunne, Hume y Berkley, ya que se entienden los influjos de la filosofía que Bioy Casares impregnó en la historia.

²⁸ *Idem.*

Asimismo, es posible percatarse de que algunos ya han retomado los conceptos de *simulación* y *representación* para interpretar la novela. No obstante, hasta ahora, no se ha analizado la novela bajo la perspectiva de Corinne Enaudeau, una filósofa francesa contemporánea, cuyas ideas dan una perspectiva más amplia y actual de la representación y el simulacro. Se contrastará su perspectiva con la de Platón, Aristóteles y Jean Baudrillard, con el fin de desarrollar mi propuesta de interpretación de *La invención de Morel*.

2. Los conceptos de representación y simulacro desde la teoría filosófica

Ochenta años después de su publicación, *La invención de Morel* sigue siendo una novela ampliamente reconocida y leída mundialmente. En el prólogo a la edición del 2015, la escritora argentina Mariana Enríquez comenta que “es un libro famoso, popular, que se lee en la escuela y que aparece en capítulos de series masivas, como *Lost*”²⁹ y luego agrega “lo que impacta hoy de *La invención de Morel*, todavía, es la tristeza detrás de la máquina, del mecanismo”.³⁰ De esta manera, da a entender que la obra literaria de Bioy Casares sigue impresionando a sus lectores. Pero ¿por qué una novela publicada en 1940 aún tiene vigencia?

Enríquez explica que *La invención de Morel* imagina la realidad virtual casi antes que todos. Desde el siglo XX y en pleno siglo XXI, la tecnología evoluciona de manera exponencial, y lo que antes parecía posible sólo en un libro de ciencia ficción, ahora es parte de nuestra vida cotidiana. Por ello, es posible construir nuevas lecturas bajo la perspectiva actual.

De la misma forma, la filosofía ha expandido sus horizontes de análisis. Autores modernos indagan sobre los alcances de la tecnología y su relación con el ser humano. Por ejemplo, Susan Sontag realizó un estudio sobre la fotografía y

²⁹ Bioy, *op. cit.*, p.8.

³⁰ *Idem.*

sobre cómo las personas reaccionan, piensan y sienten respecto a las imágenes. Por otra parte, la filosofía clásica muestra un sentido atemporal, ya que teorías como las de Platón y Aristóteles siguen siendo aplicables a contextos de este siglo. No obstante, pese a su vigencia, también la filosofía propicia nuevas interpretaciones. Filósofas contemporáneas como Corinne Enaudeau retoman las ideas de Platón y Aristóteles y las actualizan.

Aunque ya existen artículos y tesis que analizan la novela de *La invención de Morel* desde las teorías de Platón y Jean Baudrillard, no se ha mencionado la paradoja de la representación que propone Corinne Enaudeau, cuyas ideas dan una perspectiva más amplia al tema de la representación y el simulacro. En este trabajo propongo una lectura sobre la relación de las imágenes con el sentido de permanencia. El tema de la inmortalidad que ha sido tratado en distintas obras literarias también puede leerse en un sentido más reciente, en el que la tecnología juega un papel determinante.

Para llegar al concepto de paradoja que propone Enaudeau, primero realizaré una revisión de los conceptos de *representación*, desde la perspectiva de Platón y Aristóteles, y de *simulacro*, desde la propuesta de Jean Baudrillard, ya que Enaudeau parte de los conceptos de estos tres filósofos para su teoría. Al comprender en qué consiste la paradoja de la representación, será posible entender la naturaleza del personaje de Faustine como imagen y cómo esto influye en su característica de atemporalidad o permanencia. Asimismo, para entender qué es la representación para Platón, se debe hablar primero de *mímesis*, pues es la palabra que usaba el filósofo para referirse a lo que hoy entendemos como representación.³¹

³¹ Lucas Soares comenta en su artículo “La significación ética de la mimesis poética en la República de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou”: En *Protágoras* leemos un pasaje clave para la comprensión del sentido ético de la *mímesis* poética como emulación-imitación (*zêlos*). Tras la máscara del personaje homónimo, Platón afirma que los escolares atenienses aprendían de memoria buenos poemas con el objeto de estimular en ellos la emulación de las obras de los héroes allí relatadas y glorificadas. *Cuadernos de Filosofía*, núm. 60, 2013, p. 30.

2.1. Mímesis

El *Diccionario Akal de filosofía* define *mímesis* como “modelar cosa según otra o presentar una cosa según otra; imitación”.³² Es decir, la *imitación* pretende realizar un *modelo* de un objeto, en otras palabras, presentar una cosa en relación con otra. Otras traducciones –como la de Goya y Munain– señalan que la traducción más acertada de *mímesis* no es imitación, sino *representación*, cuya definición etimológica refiere un significado similar. *Re*, del latín, es algo que ocurre varias veces. Así, *representación* es algo que se presenta más de una vez.

El mismo diccionario Akal define *representación* como “Presentación que repite otra; más particularmente, percepción o imagen que ofrece la apariencia perceptible de un ser del cual la representación es equivalente”.³³ Ambas traducciones refieren a un algo que se presenta según otro, ya sea sustituyéndolo o tomando su apariencia.

Pretendo explicar al personaje de Faustine como una *representación* en primera instancia, y en segunda, como un *simulacro*. Así, la *Faustine-imagen* es una figura que *presenta nuevamente* a la *Faustine-original* de la que es reproducción. De la misma manera, constantemente relacionaré el concepto de representación y sus implicaciones con las imágenes de la isla y con el protagonista.

Ahora bien, *mímesis* tuvo una acepción diferente en sus inicios. Giovanni Gutiérrez Canales, en su artículo “Sobre el concepto de *mímesis* en la antigua Grecia”, menciona que el origen de su uso se remonta a una tradición ritual que precedía por siglos a la explicación dada por estos filósofos. Según Gutiérrez, *mímesis* nombraba la experiencia extática de los feligreses griegos, quienes, en las primeras fiestas agrarias, solían beber una especie de vino que propiciaba una alteración a su personalidad. El concepto derivaba de *mimós*, nombre que se les

³² Robert Audi (ed.), *Diccionario Akal de filosofía*, Huberto Marraud y Enrique Alonso (trads.), Akal, Madrid, 2004, p. 369.

³³ *Idem*, p. 947.

daba a las personas que alcanzaban un estado de éxtasis, que los hacía actuar como si estuviesen poseídos por una entidad sobrehumana.³⁴

De tal forma, *mímesis*, antes de entenderse como *representación* o *imitación*, se entendía como *encarnación*. Posteriormente, el uso fue extendido a los poetas y aedos, quienes no eran los autores de aquello que recitaban, sino el instrumento mediante el cual las musas hablaban. Fue hasta el siglo V a.C. cuando Platón le dio la dimensión de *representación*. En la actualidad, se ha traducido *mímesis* como “carácter aparente, la simulación, la imitación, la representación, el *como si* pero no el *ser*”.³⁵ Es decir, *mímesis* implica la apariencia de un algo sin ser ese algo.

Según Johannes Hirschberger, Platón entiende el objeto “de un modo realístico y dualístico, objeto y mente; el objeto está frente al sujeto, realmente fuera e independientemente de él, y no sólo respecto de este espíritu o pensamiento, sino del espíritu y pensamiento en general”.³⁶ Así, estableció una dicotomía entre las *ideas* y el mundo visible; las primeras son perfectas y se encuentran en un plano ideal, mientras que los objetos son lo que los humanos conocemos materialmente, es decir, lo que podemos percibir mediante nuestros sentidos... “La idea platónica es algo inespacial, intemporal, inmutable y sólo asequible a la mente”.³⁷

Mi hipótesis es que esta dicotomía se repite en *La invención de Morel*. Las imágenes pertenecen al mundo ideal del que habla Platón y por ello comparten las mismas características: son inespaciales, intemporales e inmutables; pero, a diferencia de las ideas, las imágenes no sólo son asequibles en la mente, sino que, gracias a la ciencia y la tecnología, pueden tener materialidad y coexistir en el mundo real.

³⁴ Giovanni Gutiérrez Canales, “Sobre el concepto de *mímesis* en la antigua Grecia”, en *Byzantion nea hellás*, n. 35, Chile, nov. 2016, pp. 97-106.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Johannes Hirschberger, *Historia de la filosofía*, Luis Martínez Gómez (trad.), Tomo I: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, 15ª ed, Herder, Barcelona, 1994, p. 104.

³⁷ *Idem*.

Aristóteles también estableció dos estados diferentes: uno para la materia física y otro para lo que la constituía; la *esencia* es eterna y supera lo material. Sin embargo, a diferencia de Platón, él consideraba al mundo sensible como medio para acceder al mundo inteligible. En el primer párrafo de su *Metafísica*, Aristóteles menciona que el conocimiento se adquiere a través de las sensaciones, especialmente el de la vista: “Todos los hombres por naturaleza desean saber. Señal de ello es el amor a las sensaciones. Éstas, en efecto, son amadas por sí mismas, incluso al margen de su utilidad y más que todas las demás, las sensaciones visuales”.³⁸

Es decir, el conocimiento se logra mediante los sentidos. Para Platón, en cambio, lo que conocemos mediante sensaciones es una especie de engaño, pues sólo es posible percibir la *copia de la Idea* y no la *Idea* en sí. De esta manera, para Aristóteles, el mundo sensible deja tener un carácter secundario. Pese a que la materia puede suponer una copia de lo eterno, es lo único que podemos conocer.

La teoría sobre *mímesis* elaborada por Aristóteles es amplia. No obstante, para este trabajo de investigación sólo se hará alusión a ciertos postulados de su *Poética*. Su objetivo es definir la composición y naturaleza del concepto que da título a su obra. Menciona que el proceso de construcción de fábulas –es decir, de historias– se diferencia “por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo”.³⁹

La imitación tiene el propósito de emular o reproducir un referente real y para ello se vale de distintos medios, como las palabras, la voz y los ritmos. Asimismo, el ser humano se auxilia de objetos para erigir otras representaciones, por ejemplo, a través de la pintura para crear imágenes o de instrumentos para crear música.

Susan Sontag, en uno de sus ensayos más conocidos, “Contra la interpretación”, realiza un breve resumen de la teoría mimética y los contrastes

³⁸ Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1974 p. 71.

³⁹ Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1447a, 1974, pp. 126-129.

entre las perspectivas de Platón y Aristóteles. Si bien Platón fue el primero en teorizar sobre ello, para él la imitación no es útil ni verdadera.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería sólo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero.⁴⁰

Por el contrario, Aristóteles comprendió que sí tiene cierta utilidad, ya que es catalizadora del efecto catártico. Así pues, mediante la representación se puede acceder a un conocimiento más profundo de las pasiones humanas. Según él, “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible”.⁴¹ Al respecto, Isabel Ramírez comenta: “el Arte era ficción, ficción construida sobre una ficción, pero es evidente su capacidad de evocación e incluso de crítica de la realidad”.⁴² De esta manera, lo que Platón veía como un problema (el hecho de que la imitación poética produjera los mismos efectos de las pasiones y apetitos del alma) Aristóteles lo encuentra como una especie de liberación.

Y los argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es un elaborado *trompe l'oeil*, y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.⁴³

De la suma de los argumentos de Aristóteles y Platón, se deduce que, aun cuando la representación no es verdadera, sí puede provocar efectos en sus espectadores. *Faustine-imagen* no es Faustine y no puede sentir o decidir; sin embargo, sí ocasiona un efecto en el fugitivo, quien se enamora de ella.

⁴⁰ Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Horacio Vázquez Rial (trad.), Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 15.

⁴¹ *Ibidem*, 1448b, p. 135.

⁴² Isabel Ramírez, “Más allá de la ficción. La transformación de lo artístico en un entorno virtual”, *Argumentos de razón técnica: Revista española de ciencia, tecnología y sociedad, y filosofía de la tecnología*, núm. 6, Universidad de Sevilla, 2003, p. 19.

⁴³ *Ibidem*, pp. 15 y 16.

Este debate resulta interesante al momento de realizar la interpretación del amor en *La invención de Morel*, pues desde el punto de vista de Platón, el protagonista se encontraría envuelto en un engaño; enamorado de una imagen falsa, el objeto de su amor sería una mera representación. Sus sentimientos serían infructíferos, pues estaría amando algo inútil y alejado de la verdad. Pero, desde la visión de Aristóteles, la imagen de Faustine en sí misma tiene la fuerza suficiente para despertar sentimientos en el fugitivo.

El fugitivo que en un principio se siente asqueado ante la idea de estar enamorado de una imagen, luego al darse cuenta de que la *Faustine-imagen* es la única y más cercana forma de estar de Faustine, sobrepasa ese sentimiento y decide grabarse a sí mismo junto a la imagen. “Una molesta conciencia de estar representado me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido”.⁴⁴ El protagonista, entonces, es consciente de que ama a una imagen, y aun así decide tomar por real la representación. Para ahondar más en este concepto, se expondrán algunos postulados de Platón.

2.1. Representación

Johannes Hirschberger en *Historia de la filosofía*, indica que para Platón existía una realidad ideal que “es más fuerte que toda otra realidad, pues el mundo material más pronto o más tarde puede pasar y aquellos principios, sin embargo, seguirán manteniendo su vigor”.⁴⁵ De la misma manera, las imágenes permanecen en la isla, repitiendo la misma semana eterna, casi inmutables, aunque llueva o las estaciones cambien; mientras que sus referentes dejaron de existir.

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 los árboles.⁴⁶

⁴⁴ Bioy, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁵ Johannes Hirschberger, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁶ Bioy, *op. cit.*, p. 41.

Dicho con palabras de Hirschberger, Platón expresó su pensamiento sobre la verdad y la realidad en el libro VII de la *República*, mediante el mito de la caverna. Para él, lo dado sensiblemente es inseguro y vacilante. Los datos del espíritu, al contrario, son seguros y eternos.

Representate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, [...] Imagínate ahora que, del otro lado del tabique, pasan sombras que llevan toda clase de utensilios y figurillas de hombres y otros animales [...] Pero, [...], ¿crees que han visto de sí mismos, o unos de los otros, otra cosa que las sombras proyectadas por el fuego en la parte de la caverna que tienen frente a sí?⁴⁷

Así pues, el mundo sensible es una ilusión, una sombra proyectada del mundo real al que no se puede acceder mediante los sentidos, y como el ser humano sólo concibe la existencia a partir de ellos, se entiende que lo que conoce no puede ser *lo real*, sin embargo, ya que no se había puesto en duda la noción de realidad, aquello que se percibe es la única existencia posible. Platón lo resume de la siguiente manera: “¿Y que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales transportados?”⁴⁸

Para Platón, el mundo está configurado por objetos que son representaciones del mundo inteligible, las cuales son “presencias” físicas, pero no son lo idea, sólo “participan” de ella. La única existencia valiosa radica en el mundo inteligible, mientras que el mundo sensible es una reproducción o una copia de esas ideas perfectas. Sobre esto, Corinne Enaudeau opina que “hay muchas formas para representar la cosa, para ofrecer una visión de ella:

En primer lugar el *eidos*: forma eterna, ese algo siempre igual a sí mismo que para Platón no es cosa ni simple idea, ni duplicación de lo sensible ni producto del

⁴⁷ Platón, *La República*, Libro VII, 514ab, Gredos, Madrid 2014, p. 222.

⁴⁸ *Ibidem*, 515c, p. 223.

espíritu, sino lo inteligible que hay que creer real, si la cuestión de “lo que es” tiene un sentido, si el saber difiere de la opinión, tanto como el ser del devenir.⁴⁹

Posteriormente, habla de los espejos como analogía de la representación, pues son capaces de reflejar la realidad al replicarla: “si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de las que acabo de hablar”.⁵⁰

Respecto al tema del espejo como ejemplo de la representación, cabría hacer un pequeño paréntesis. El espejo como objeto o símbolo es un gran referente. Bioy Casares comparte con Borges cierta fijación con los espejos. Al respecto, José Miguel de Oviedo menciona: “la idea de espejo, que es su más obsesiva y perturbadora clave de que somos meras imágenes, que nuestro tiempo y espacio pueden duplicarse, que todo se repite”.⁵¹ Asimismo, las reflexiones que realiza Corinne Enaudeau abonan a la discusión que plantea Platón sobre este concepto.

Desde Platón hasta Lewis Carroll, el espejo ha sido el paradigma de la representación, el lugar donde se despliega su carácter equívoco. Se reprueba su índole: es ese vacío en el cual todo puede reflejarse, que produce, no lo real, sino su semblante, su apariencia.⁵²

Agrega, además, que el espejo es la superficie donde nuestros ojos intercambian la presencia y la ausencia, en la que se refleja el poder del sujeto-cuerpo en ser lo que no es. Enaudeau continua: “La falsedad del espejo, es la falsedad de la representación, que da realidad a lo que no la tiene”.⁵³ Lo más engañoso del espejo, es que su reflejo ni siquiera tiene realidad corpórea. Se trata de una especie de realidad visual de algo que no se puede tocar y que, sin embargo, existe. Aun así, a pesar de que las imágenes del espejo no tengan una existencia material, son capaces de representar cualquier realidad. “Vemos y

⁴⁹ Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Jorge Piatigorsky (trad.), Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 40.

⁵⁰ *Ibidem*, 596e, p. 313.

⁵¹ José Miguel de Oviedo, *op.cit.*, s/p.

⁵² Enaudeau, *op. cit.*, p. 104.

⁵³ *Ibidem*, p. 106.

pensamos las cosas exteriores tal y como son en sí mismas porque, en virtud de sus réplicas (*týpoi*) que tienen la misma estructura que sus modelos, esas cosas se transportan a nosotros”.⁵⁴

Platón, por su parte, explica que hay distintos niveles de representación. Pone por ejemplo a un artesano que hace una cama con “la mirada hacia la Idea [...] no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real más no es real”.⁵⁵ En otras palabras, el artesano se basa en la Idea, pero no fabrica la Idea en sí. De tal manera, todo aquello que se elabora es, de cierta manera, una *representación*. El mundo sensible está lleno de objetos que son meras alusiones a las Ideas.

Ahora bien, si un artesano es un hacedor de segundo nivel, el pintor lo es en tercer nivel. Un pintor también es capaz de *hacer camas*. Sin embargo, cuando se enuncia que un pintor *hace una cama*, se sabe de antemano que no está realizando un objeto, sino el dibujo, la reproducción, la representación de una cama.⁵⁶ Consiguientemente, Platón lo llama *imitador* y sus creaciones serían el “tercer producto contando a partir de la naturaleza”⁵⁷

A continuación, le pregunta a Glaucón qué es lo que intenta imitar el pintor: ¿la naturaleza o las obras de los artesanos? Luego remata con otras dos preguntas: “¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar lo que es tal como es o lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o la apariencia?”⁵⁸ Mediante estas cuestiones, se pretende llegar a la naturaleza del *imitador*. Pues, si el artesano intenta representar la Idea, el pintor

⁵⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁵⁵ Platón, *op.cit.* 597a, p. 313.

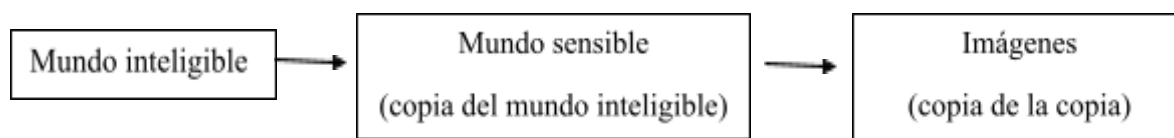
⁵⁶ Foucault propone algo muy similar en su ensayo *Esto no es una pipa*, Anagrama, Madrid, 1997. En éste, realiza un análisis sobre la pintura *Esto no es una pipa* de René Magritte y un dibujo posterior del mismo, en el que el autor representa a la primera dentro de otra obra. Así, se crea un juego especular y de representaciones. “¿No habrá que decir más bien: dos dibujos de una misma pipa? O también una pipa y su dibujo, o también dos dibujos que representan cada uno una pipa, o también dos dibujos uno de los cuales representa una pipa pero no el otro, o también dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan pipas, o también un dibujo que representa no una pipa, sino otro dibujo que representa, éste sí, una pipa, de tal modo que me veo obligado a preguntarme: ¿a qué se refiere la frase escrita en el cuadro?”

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 315.

no parte de ella sino de la *apariencia* de su representación. En una pintura, se plasma una perspectiva de aquello que se mira. Por ejemplo, la pintura de una cama mostrará sólo una parte de ella, vista de perfil, de frente, desde arriba, etc., pero nunca llegará a exponer la cama en sí y mucho menos a ser una cama.

De esta manera, Platón concluye que el arte mimético está lejos de la verdad, “produce todas las cosas, pero apenas toca un poco de cada una, y este poco es una imagen”.⁵⁹ Para él, este intento de emular la apariencia es un engaño y confunde a los seres humanos, ya que no se representa lo que es, sino lo que *parece*. Desde esta perspectiva, las imágenes de *La invención de Morel* son meras apariencias. Más aún, son apariencias de las apariencias. Para mejor comprensión del lector, a continuación, se muestra un esquema de elaboración propia:



Las ideas de Platón y de Enaudeau abonan a las ideas de Berkley y Hume, sobre que el exterior puede estar formado exclusivamente de sensaciones, puesto que todo lo que conocemos son experiencias sensibles. El mundo ya es en sí una representación del mundo inteligible. Es decir, lo único que trasciende es aquello que no conocemos por los sentidos, pues lo material es imperfecto y perecedero. Así, se puede concluir que el mundo material es una mera *apariencia*, lo importante es las ideas.

En el caso de *La invención de Morel*, es la corporalidad de los personajes la que deja de tener preponderancia. El científico Morel crea una máquina capaz de reproducir fragmentos del mundo y de las personas; aún más, el aparato emula las sensaciones. Teniendo esto presente y siguiendo las líneas de pensamiento de Platón y Enaudeau, las reproducciones artificiales podrían, con toda seguridad, sustituir a sus referentes.

⁵⁹ *Idem.*

En el diálogo con Fedro, Platón habla de una especie de sustitución de las ideas por algo tangible. En el pasaje, el filósofo griego reprende a su amigo porque éste se confía de la escritura para hacer permanecer sus pensamientos.

A unos les es dado crear arte, a otros, juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos.⁶⁰

Para Platón, el orden, o bien la jerarquía de los niveles de representación toma relevancia para su construcción de la República. Cuanto más lejos esté el nivel de la representación, más grande será el engaño para el ser humano. Por ello, los poetas no tienen cabida en su ciudad. Asimismo, los compara con los pintores, pues para él, ambos son meros imitadores y no producen verdades, sino engaños. En conformidad con los conceptos de Corinne Enaudeau, los poetas son creadores de “imágenes habladas”. En su “Libro X”, Platón señala:

Por lo demás, es patente que el poeta imitativo no está relacionado con la mejor parte del alma [...] Por lo tanto, es justo que lo ataquemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, [...] que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad.⁶¹

Así, el poeta es un fabricante de imágenes. Nuevamente, Platón le asigna un valor negativo a la representación pues “echa a perder a la parte racional” de los seres humanos ya que los confunde; para él, la *mímesis* es inferior a la verdad. En sus palabras: “alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvamos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados.”⁶²

No obstante, la razón de su rechazo no se fundamenta en una simple jerarquización de representaciones; antes bien, se opone a éstas porque es

⁶⁰ Platón, *Fedro*, 274e-275a, p. 834.

⁶¹ Platón, *República*, 605ac, p. 323.

⁶² *Ibidem*, 606d, p. 325.

consciente de su alcance. Más adelante, comenta el poder de la imitación poética, la cual es capaz de producir los mismos efectos de las acciones. Al hacer esto, Platón reconoce las capacidades de la *imitación-representación*, adelantándose, a lo que Jean Beaudrillard explica como *simulacro*. Las representaciones toman el lugar de sus referentes, ya no hay una distinción entre lo real y lo representado, pues ambas ocasionan la misma impresión.

Y en cuanto a las pasiones sexuales y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables, de los cuales podemos decir que acompañan a todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética los mismos efectos?⁶³

La invención de Morel plantea un problema filosófico porque el conflicto es precisamente el que se presenta entre Aristóteles y Platón: si las imágenes de Morel son representaciones tan fidedignas que tienen la capacidad de emular sonidos, sabores, olores, sensaciones táctiles y visuales, ¿entonces son “reales”? ¿O más bien, la realidad depende del espectador?

En cambio, desde la perspectiva aristotélica, se entraría en un conflicto: si todo lo que percibimos es lo real, ¿qué son las imágenes? Como Morel, se podría llegar a la conclusión de que, por el hecho de ser sensibles, ya tienen en sí una existencia autónoma. Así, desde una mirada platónica, todo lo que se percibe es una mera *apariencia* del mundo espiritual; por otra parte, desde una concepción aristotélica, justamente esa apariencia es la realidad. Corinne Enaudeau lo dice de la siguiente manera:

La lección sigue siendo la misma desde Platón: no es la cosa la que está encerrada en sí misma, sino nosotros los que nos encontramos confinados en una red de signos, rodeados de un teatro de sombras en el que lo real, al tomar forma y sentido, pierde de inmediato su supuesta virginidad.⁶⁴

Dentro de la novela de Bioy Casares, en una nota, el “editor” –quien no es un personaje ni un editor real, sino un recurso que usó el escritor a modo de metaficción⁶⁵– aclara que hay un punto que no se esclarece del diario del fugitivo:

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Enaudeau, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁵ La metaficción es un recurso literario en el que el autor hace referencia a la escritura dentro de la ficción.

“la coincidencia, en un mismo espacio, de un objeto y su imagen total”⁶⁶. Al respecto dice que la explicación posible sería que “el mundo esté constituido, exclusivamente, por sensaciones”. Esta teoría enlaza de manera directa las teorías de Platón, porque presenta la probable existencia de dos mundos: uno material, el de las sensaciones, que es en el que habitamos, y otro, el de las ideas, que está más allá de lo material.

También conecta con los postulados filosóficos de Hume y Berkley. Con el primero, por su idea de que todo lo que podemos conocer de un cuerpo es lo que percibimos mediante nuestros sentidos, y con el segundo por su teoría de que lo material no tiene existencia fuera de la mente.

Los niveles de representación dentro de *La invención de Morel* ocasionan que los límites entre realidad y representación se desdibujen. Por ello, cuando el fugitivo llega a la isla no puede detectar de inmediato que lo que percibe son imágenes. El mundo sensible (es decir, el que se percibe mediante los sentidos), como lo expresa Platón, es un mundo de apariencias. De esta manera, no importa si las imágenes son representaciones o no, mientras sean percibidas, tienen existencia en quien las percibe. No obstante, bajo esta premisa, ¿por qué Morel prefirió grabar a Faustine a costa de su vida para preservarla?

2.2. Simulacro

La representación adquirió una nueva perspectiva con la introducción de un nuevo concepto: el *simulacro*. Ya no se trata únicamente de *imitación* o *copia*, sino de una simulación que toma los signos del referente, pero que se erige como algo totalmente independiente, y aún más, para existir, tiene que eliminar a su modelo. El simulacro fue propuesto por Jean Baudrillard, un filósofo y sociólogo francés del siglo XX e inicios del XXI, cuyo análisis se centraba en la sociedad posmoderna. Uno de sus libros más conocidos y citados es *Cultura y simulacro*, en el que expone el concepto de *hiperrealidad*, el cual consiste en la sustitución de lo real por la representación.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 147

Curiosamente, Baudrillard comienza su libro aludiendo a Borges, quien, en uno de sus cuentos, elabora una metáfora de la simulación. Tal historia es “Del rigor en la Ciencia” y consta de apenas dos párrafos; trata de cómo unos cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio del tamaño del Imperio que coincidía puntualmente con él. Al respecto, Baudrillard comenta que no es raro que, con el tiempo, las imitaciones lleguen a confundirse con el original. No obstante, el filósofo comenta que la fábula de Borges ya no es vigente para nuestros tiempos y, además, se trata de un simulacro de segundo orden. Ahora la simulación corresponde a lo hiperreal.

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal.⁶⁷

Retomando la historia de Borges, el territorio ya no tiene existencia ni antes ni después del mapa; ahora es el mapa el que se antepone al territorio y el que lo engendra. Aún más, ya no se trata ni del mapa ni del territorio, pues ambos han sido barridos por la simulación: “se esfumó la diferencia soberana entre uno y otro que producía el encanto de la abstracción. [...] No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y su concepto”.⁶⁸ Es decir, ya ni siquiera importa la diferenciación entre lo real y lo artificial, pues la simulación toma las características y el lugar del objeto original y se constituye como único.

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.⁶⁹

⁶⁷ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Kairós, Madrid, 1978, p. 5.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 7.

El origen del simulacro se vuelve difuso, en palabras de Enaudeau: “la representación es originaria, no tiene antes ni fuera. El origen está ausente”.⁷⁰ Similar a las ideas expuestas por Aristóteles, la filósofa da a entender que todo lo que podemos conocer es lo que se nos presenta y, por ende, lo que percibimos es la realidad que conocemos. Más adelante, agrega: “el mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él”.⁷¹ No sabemos ni sabremos cuál es el origen porque sólo tenemos acceso a la representación.

Por su parte, Jean Baudrillard ejemplifica la paradoja con una persona que simula estar enferma. Si la enfermedad se manifiesta mediante los síntomas, y quien simula tenerla tiene exactamente los mismos síntomas, entonces, ¿está enfermo o no? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo, dice Baudrillard. Además, agrega que, si cualquier síntoma puede ser producido, toda enfermedad puede ser simulada o simulable, ya no se recibe como un hecho natural.

Nuevamente es posible ver cómo los niveles de representación ocasionan que los límites entre lo real y lo no real se desdibujen. Quizá esta es la razón por la que el supuesto editor sugiere que la existencia está compuesta únicamente por sensaciones “este hecho sugiere la posibilidad de que el mundo esté constituido, exclusivamente, por sensaciones”.⁷² Como Platón lo propuso, los seres humanos estamos dentro de la caverna, condenados a ver sombras y a tomarlas por la única realidad posible.

Por ello, Enaudeau, señala que por imperfecta que sea, la copia sigue siendo el único acceso al modelo, ya que el ser humano percibe el mundo a través de sus sensaciones. De este modo, ¿cómo puede diferenciar realmente si lo que percibe es real o es un simulacro? En eso consiste el riesgo de confusión, en que “la representación quiera pasar por la presencia, el signo por la cosa misma”.⁷³ La

⁷⁰ Enaudeau, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹ *Ibidem*, p.33.

⁷² Bioy, *op. cit.*, p. 147.

⁷³ Enaudeau, *op. cit.*, p. 31.

representación⁷⁴ tiene más de una paradoja. Otra de ellas es lo que llama Enaudeau el juego de presencia y ausencia. Simulacro o representación se presenta en el lugar de un referente, lo muestran y al mismo tiempo lo ocultan. Baudrillard lo resume en una frase. “Simular es fingir tener lo que no se tiene”. Enaudeau, lo explica de la siguiente manera:

Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado por el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza.⁷⁵

Corinne ejemplifica este postulado con el mito de Narciso, que habla sobre cómo un hombre desprecia el amor de cualquiera que se le acerca, pero al observar su reflejo en el agua, cree ver a otro y se enamora. Sin saberlo, Narciso se enamora de su imagen. De su doble que es él mismo. Eligió la representación, “la sombra”, y en su elección muere al caer al agua. No obstante, no muere del todo, porque en su lugar se erige “un narciso”, una flor que toma su nombre. El humano deja de existir, pero surge su símbolo y el símbolo sobrevive a la historia.

Lo mismo sucede en el ejemplo de Baudrillard. Él se remite al pasaje de la Biblia en el que Dios prohíbe las imágenes y representaciones de su creación y de lo divino. El filósofo pregunta si la instancia suprema se encarna en imágenes para hacerse visible o si más bien éstas despliegan su poder de fascinación y opacan la idea pura e inteligible de Dios. La razón de la prohibición, según Baudrillard, es que se presentía la facultad de los simulacros para borrar de la idea de la divinidad de la conciencia de los hombres. “Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro”.⁷⁶

⁷⁴ Cabe aclarar que las teorías de Corinne Enaudeau y Jean Baudrillard son muy similares y coinciden en muchos puntos; no obstante, Enaudeau prefiere el concepto de representación, mientras que Baudrillard usa el de simulacro. En este apartado se usarán indistintamente ambos conceptos, ya que el propósito de explicar y realizar una revisión de sus teorías, más que definir conceptos, es el de exponer las diferentes perspectivas y matices que tiene la *representación*.

⁷⁵ Enaudeau, *op. cit.*, p.27.

⁷⁶ Baudrillard, p. 11.

El momento crucial de la simulación se da en la transición de unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada. Lo real ya no es lo que era. “Escalada de lo verdadero, de lo vivido, resurrección de lo figurativo allí donde el objeto y la sustancia han desaparecido”.⁷⁷ El simulacro toma los signos del referente y después de aniquilarlo, tiene existencia autónoma.

Como lo hace notar Levinas, otra de las características del simulacro es que tanto su tiempo como su espacio quedan suspendidos en un marco definido. Ya no hay posibilidad de cambios; presente y futuro se anulan, el ciclo “natural” de lo orgánico queda cancelado, ya que no es posible ni la fecundación ni la muerte. La simulación es algo que no está vivo, pero que tampoco puede morir. Los seres humanos mueren, no así sus imágenes. La vida implica historia, la capacidad de moverse, de accionar; mientras que la representación se queda estática, sin futuro ni desgaste. “En este sentido, toda obra de arte es estatua. Fijada en una eternidad inmóvil, realiza la paradoja de un instante que dura sin futuro”.⁷⁸

Desde las perspectivas de Jean Baudrillard y de Corinne Enaudeau, la representación/simulacro es una especie de resurrección. Muere el referente, pero surge algo nuevo en su lugar que toma sus elementos para lograr la misma apariencia.

Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias.⁷⁹

Se concluye, entonces, que el simulacro presenta al referente, al mismo tiempo que lo oculta porque se muestra a sí mismo. De cierta forma, es necesaria la muerte del original, para que el simulacro pueda emerger. Por otra parte, aun

⁷⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸ E. Levinas, “La realidad y su sombra”, en *Tiempos modernos*, 1948, *apud*. Enaudeau, *op.cit.*, p. 43.

⁷⁹ Baudrillard, *op.cit.*, pp. 7 y 8.

cuando el simulacro toma los signos del referente, es incapaz de crear vida. Lo que surge es una imagen eterna, pero sin posibilidad de acción ni de cambio.

2.2.1 Espectralidad

De cierta manera, las imágenes, especialmente las fotografías, crean realidades virtuales. Lo virtual tiene existencia aparente y no real.⁸⁰ Desde una perspectiva platónica, toda realidad sensible sería una realidad virtual, ya que el mundo sensible corresponde al mundo de las apariencias. Más aún, las fotografías son una representación de segundo orden. Si la realidad ya es en sí una representación, las imágenes son la representación de la representación.

Posteriormente, con la llegada del cine, las imágenes comenzaron a tener movimiento, lo que las dotaba de una aparente realidad. Su efecto era, precisamente, virtual. El cine simula vida, pero no la crea. Carlos Dámaso Alonso, en *Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención*, revela la inclinación de Bioy Casares por el cine; además, relaciona las imágenes cinematográficas con espectros.

La invención de Morel se aparta de las recurrencias clásicas de lo fantástico a espejos, reflejos o visiones deformadas, al concebir el invento de Morel, esa máquina cinematográfica que capta a los seres «reales» de una manera absoluta y los perpetúa en una eternidad espectral. Sin duda, tal invención tiene que ver con la fascinación que el cine provoca por esa época en Bioy Casares, en Borges, y en muchos otros escritores. Una fascinación por un arte —entre todas las artes— que consigue la mayor representatividad de lo "real" y es a la vez uno de los modos narrativos más ficticio: sus imágenes son una presencia fantasmal de seres y cosas en la pantalla.⁸¹

Sobre la eternidad de las imágenes, Carlos Dámaso se refiere a una eternidad *espectral*. Este concepto tiene una estrecha relación con la naturaleza de las imágenes y sus características de representación y simulacro, asimismo, de

⁸⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>, 23 octubre, 2020.

⁸¹ Carlos Dámaso Alonso, *Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, 2012, en línea http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/adolfo-bioy-casares--una-poetica-de-la-invencion/html/7d8c4bce-0bfb-4342-952f-8e58360778ba_3.html#l_0_

esta forma es posible entender por qué las imágenes, como los fantasmas, son entes que trascienden el tiempo.

Sobre la *espectralidad* en el cine, Jacques Derrida comentó: “la experiencia cinematográfica pertenece de cabo a cabo a la espectralidad, que yo relaciono con todo lo que se puede decir del espectro [...]. El espectro, ni vivo ni muerto”.⁸² Así, la *espectralidad* se encuentra en un terreno ambiguo. Justo como el simulacro, que no es doble ni copia, sino la apariencia que toma los signos de lo que estuvo vivo.

Enaudeau dice que el *spectrum* se opone al hombre vivo: “camina sobre el suelo pero sin dejar los pies enclavados en él”.⁸³ No es difícil establecer la relación entre las imágenes cinematográficas con los espectros o los fantasmas; éstas toman la imagen de una persona y luego adquieren existencia autónoma, incluso aunque la persona reproducida por los aparatos ya no esté viva. Es posible imaginar una analogía entre las imágenes de la isla de Morel (que siguen bailando, hablando y “existiendo” tras la muerte de sus referentes) y los fantasmas que deambulan entre los vivos.

Antes de conocer la verdadera naturaleza de los veraneantes, el fugitivo elabora una serie de hipótesis para intentar dar sentido a los sucesos extraños que pasan a su alrededor, como el de parecer invisible ante la presencia de Faustine. La última de sus posibles explicaciones es que él o los demás estén muertos y sean fantasmas:

Los intrusos serían un grupo de muertos amigos; yo, un viajero, como Dante o Swedenborg; o si no muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis; esta isla, el purgatorio o cielo de aquellos muertos. [...] Ahora entendía por qué los novelistas proponen fantasmas quejosos. Los muertos siguen entre los vivos.⁸⁴

Derrida condensa la relación entre imagen, fantasma y espectro con la siguiente sentencia: “En griego, y no sólo en griego, fantasma designa a la imagen

⁸² Jacques Derrida, “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinema*, núm., 556, Fernando La Valle (trad.), abril 2001, p. 5 y 6.

⁸³ Enaudeau, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁴ Bioy, *op. cit.*, p. 82.

y al aparecido. El fantasma es un espectro”.⁸⁵ Es en el mismo origen del lenguaje donde encontramos la correlación intrínseca entre la espectralidad y la imagen. Tal como fantasmas, las imágenes persisten a través del tiempo y el espacio. Nuevamente se pone de relieve que aquello que queda registrado subsiste. Derrida menciona que así es el caso de las imágenes y de la escritura:

El cine puede poner en escena la fantasmalidad. Una imagen puede sobrevivir, como un texto. Se podrán ver estas imágenes no solamente después de la muerte de mi hermanito, de mi gato, de mi madre, etc., sino también después de mi propia muerte.

⁸⁶

Las declaraciones de Derrida bien pueden justificar la sentencia de Susan Sontag sobre que la humanidad persiste deleitada con las imágenes de la verdad. Pues, a pesar de ser conscientes de que las imágenes son una representación, al mismo tiempo existe una fascinación con su poder de evocación y de persistencia. Poseer imágenes es poseer el mundo, dice Sontag. No sólo se posee, también se almacena. Ante la conciencia de la inevitabilidad de la muerte, y de los rápidos cambios de la vida y el mundo, las imágenes congelan momentos, sobreviven al tiempo y traspasan espacios. La imagen retiene lo que la vida orgánica no puede, aun cuando ello signifique sacrificar el momento presente en pos de tener uno a posteridad. Uno que, además, podrá repetirse infinitamente.

Las imágenes de la isla, incluyendo a Morel, son una suerte de espectros de aquellos veraneantes que estuvieron años atrás durante una semana. No están vivos, pero tampoco del todo muertos. Son entes que se mueven sin cuerpo físico. Han quedado atrapados en un *bucle* por tiempo indefinido. Faustine es una suerte de fantasma que se pasea por una isla, repitiendo sus movimientos y palabras con los que quedó grabada.

La representación remite a un ausente: toma los signos del referente y los vuelve a presentar. Aunque, si bien las representaciones vuelven a mostrar aquello que representan, al mismo tiempo lo ocultan: revelan la apariencia del objeto original a la vez que lo esconden; por consiguiente, revelan y sustituyen,

⁸⁵ Derrida, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 18.

pues, a pesar de que hacen referencia al modelo, en realidad se presentan a ellas mismas; por ello, Corinne Enaudeau describe la representación como una paradoja.

Asimismo, las imágenes son atemporales y pueden estar en distintos sitios a la vez. Al ser artificiales, no mueren. No obstante, con ello renuncian a la posibilidad de un cambio y un futuro. Sin embargo, también tienen la ventaja de remitir a un ausente: aun cuando el referente ya no exista, la representación seguirá mostrándolo.

El simulacro no sólo lo suplanta, sino que toma los signos del referente y se erige como algo totalmente nuevo: ya no hay origen. Además, la realidad del simulacro se completa con la introducción del espectador, pues sólo podemos conocerla por su apariencia. La otra paradoja se concentra en este punto: ¿sentir algo por una imagen es sentirlo por la imagen en sí misma o por aquello a lo que representa? Así, la imagen bien podría ser un engaño sensorial o más bien, el medio para conocer con más detenimiento y de manera permanente el objeto original.

El fugitivo se enamora de una imagen, pero al mismo tiempo, es la única forma en la que puede conocer a Faustine. Y es a través de la repetición como puede explorar sus movimientos y palabras con atención. En eso consiste la paradoja: la imagen no es Faustine, sin embargo, es la única forma de conocerla una vez que ha muerto. *Faustine-imagen* ha sustituido a Faustine, y, no obstante, aparenta ser Faustine.

CAPÍTULO II: Imagen de la amada como representación y simulacro

La imagen —toda imagen— es atrayente, atrae por el vacío mismo y la muerte que hay en su señuelo.
M. Blanchot, La escritura del desastre

1. La representación artificial del ser amado en el mito y en la literatura

El conflicto de la representación que supera a su original no es nuevo. En la literatura hay numerosos ejemplos en los que se pone en duda la noción de realidad. Plinio, en su *Historia natural*, relata la competencia entre dos pintores: Zeuxis y Parrasio quienes se retaron mutuamente para ver quién era el mejor pintor. En el arte clásico, la mejor pintura era la que emulaba la realidad de manera más fidedigna. Zeuxis pintó un racimo de uvas que, de tan realista, unos pájaros creyeron que podían comerlas. Cuando fue el turno de Parrasio, Zeuxis intentó descorrer la cortina que supuestamente cubría la pintura de su oponente, pero descubrió que no había tal: la supuesta cortina o telón no era “real”, sino que estaba pintado.

Miguel Ángel Navarro, investigador de la Universidad de Murcia, explica algunas nociones relacionadas con el mito de Zeuxis y Parrasio. Para él, el origen de la pintura reside en la necesidad de sustituir lo que se ha ido: “De ese modo, se podría decir que la pintura occidental —y en sí la tradición de representación que prácticamente llega a la fotografía— nace como ausencia de un referente que ya no está en la imagen”.⁸⁷ Asimismo, cita a Hans Belting quien, en *La antropología de la imagen*, señala la relación del arte con la muerte pues en la imagen se crea

⁸⁷ Miguel Ángel Hernández Navarro, “Desvelar la tradición. Heterocronía y posmedialidad en Background Story de Xu Bing” en *IMAFRONTA*, núm. 23, 2014, pp. 187-205.

una sustitución de la realidad, de algo que se ha perdido. Para estos autores el arte es la manera de hacer presente aquello que ya no está.

Ahora bien, una imagen —como una fotografía o una pintura— se encuentra en dos dimensiones, pero una escultura adquiere un efecto de realismo mayor, ya que su estructura es diferente: es tridimensional y el material emula las proporciones y dimensiones del referente real. Asimismo, sensorialmente se puede percibir prácticamente con todos los sentidos. En la pintura, las proporciones, el volumen y las texturas son recreadas artísticamente. Lo que se representa son efectos para el ojo. En cambio, en la escultura se recrea una figura que se puede ver, tocar, saborear e incluso oler. El grado de realismo dependerá del talento del artista. En la actualidad hay escultores de la escuela del hiperrealismo que son capaces de representar el cuerpo humano con un alto nivel de exactitud. Victor I. Stoichita señala en su ensayo *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*:

la creación pictórica, proyección bidimensional del deseo, no impide la distinción entre modelo y representación fantasmática, mientras que la creación escultórica, tridimensional y palpable, invita a borrar los límites entre ficción y realidad, y, por lo tanto, a la transgresión.⁸⁸

En *Metamorfosis*, Ovidio narra la historia de Pigmalion, rey de Chipre, quien, al no encontrar una esposa, crea una escultura que emula su idea de mujer perfecta; una vez terminada, se enamora de su creación. La diferencia con otros arquetipos que se mencionarán en este subcapítulo es que aquí no hay un referente; la escultura fue creada precisamente porque la realidad no le satisfacía al creador; sin embargo, la idea que subyace es la misma: la representación supera el referente original:

Es el arte al superlativo el que juega una mala pasada a Pigmalión, un arte tan refinado que no parece arte, puesto que es un arte «que esconde el arte a fuerza de arte» y que es capaz de desencadenar efectos alucinatorios que engañarían —dice Ovidio— a cualquiera, incluso a ti, inocente lector.⁸⁹

⁸⁸ Victor I. Stoichita, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Ana María Coderch (trad.), Madrid, Siruela, p. 84.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 16.

El arquetipo de Pigmalion y Galatea es uno de los más importantes en la historia de la literatura, pues se repetirá y reconfigurará constantemente en otras obras de arte: en variantes escritas por otros autores, en pinturas, esculturas, etc.⁹⁰ Stoichita, en el ensayo citado, hace un recorrido que abarca textos literarios y otras manifestaciones, como el cine. En todas ellas se muestra a un ser humano enamorado de una representación, olvidando por completo cualquier referente de carne y hueso.

En la literatura hay historias donde no es precisamente una escultura tradicional la que pone en juego los límites de lo real y lo representado, sino algo parecido, por ejemplo, un *maniquí* o una *muñeca* y, en un sentido más moderno, el *androide*. A continuación, se hará un breve recorrido para observar cómo diferentes autores han configurado la inmortalidad de manera artificial en diferentes tipos de representación, con el propósito de demostrar con estos ejemplos la paradoja de la representación.

1.1. Muñecas

Una muñeca puede tomarse como una variante de la escultura. Aunque los fines son distintos (la escultura suele tener un propósito ornamental y estético; mientras que las muñecas tienen un propósito práctico: ser usadas para jugar), ambos objetos tienen una característica en común: son una representación del ser humano o de un objeto.

Vicente Luis Mora, un académico de la Universidad de Estocolmo, realizó un trabajo donde indagó la figura de la muñeca en la literatura, la cual cumple con tres funciones básicas: la idealización, la cosificación y la simbolización.⁹¹ Asimismo, elaboró una revisión histórica, donde partió desde el mito de Pandora. Según la tradición griega, ésta fue creada de la arcilla por Hefesto, a petición de Zeus; y, posteriormente, Afrodita y Atenea le otorgaron dones. Así pues, desde los

⁹⁰ Cfr. Stoichita, *op. cit.*

⁹¹ Vicente Luis Mora, "Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica" en *Tropellías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, 2 (2017).

orígenes del mundo, el ser humano —o más específicamente, la mujer— fue concebido mediante una representación.

Posteriormente habla de una obra de teatro: *Las muñecas de Marcela* por Álvaro Cubillo y publicada en 1634. En ella, dos personajes que *huyen* de un percance logran esconderse en la habitación de una mujer llamada Marcela; ahí se encuentran rodeados de muñecas de tamaño real, a quienes se les atribuyen características propiamente humanas. No están vestidas como cualquier juguete, antes bien, tienen todo un código de vestimenta, el cual denota una clase social. Asimismo, a uno de los personajes le pareció que una de ellas le hablaba.

CARLOS:

Pues ¿gente hay en esta sala?

BERLTRÁN:

Y mucha, pero tan cuerda
que se le puede fiar
un secreto y una deuda.

¿Es posible que no has visto
un estrado de muñecas
con barandilla y alfombra,
tan vestidas, tan compuestas,
tan al uso, tan con moño,
tan con naguas y polleras,
que hasta los guardainfantes
en ellas es gala vieja?

Híceles mi cortesía,
hablelas con reverencia,
signifíqueles mi hambre
y pienso que la una dellas,
o a mí me lo pareció,
me dijo alegre y risueña:
«Comed, Beltrán, en buen hora,
comed de las berenjenas,
que nosotras no gustamos
de estas civiles conservas».⁹²

Las muñecas son representaciones humanas; en su mayoría, femeninas: niñas o adultas. Sus orígenes se remontan a las primeras civilizaciones que elaboraban figuras de arcilla o madera y, posteriormente, de tela. Basta con ver las muñecas vudú en las culturas antillanas, al realizarse la representación de un ser

⁹² Álvaro Cubillo de Aragón, *Las muñecas de Marcela*, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

humano, la figura se vincula directamente con éste: lo que le sucede a ella le pasa al ente real. Así pues, la muñeca se convierte en un simulacro de la persona, pues la representa sin que el referente tenga que estar presente.

Las muñecas también cumplen una función de juego. Las niñas juegan a ser adultas, amigas u otras personas a través de las muñecas que fungen como un doble de ellas o bien, juegan a ser madres cuando las figuras representan los bebés o niñas que tendrán en la etapa adulta. De esta forma, se entiende a las muñecas como una representación que funciona a manera de sustitución. En este caso, se sustituye a humanos reales.

Mora menciona otras obras posteriores que hablan sobre una versión de las muñecas: golems y las marionetas tratadas por Heinrich von Kleist en *Sobre el teatro de marionetas*, los maniqués parisinos de Karl Huysmans y *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin citados en la sección “El muñeco, el autómeta”.

En la tradición literaria, las muñecas funcionan como *el doble* de un referente real o un desdoblamiento de éste. En otras ocasiones tienen el rol de simulacro. En las obras referidas en este capítulo, los hombres se enamoran de muñecas que toman el lugar de la amada. De esta manera, las muñecas cumplen una función similar a la imagen de Faustine. Tanto muñecas como imagen representan a una mujer a quien terminan sustituyendo.

Asimismo, es importante resaltar el rol de la persona que interactúa tanto con las muñecas como con las imágenes. Luis Mora opina: “En todos estos casos las efigies matéricas «cobran vida», o se proyectan sobre ellas valores humanos, personificándolas”.⁹³ Es decir, las representaciones son objetos sobre los que se vierten significados. En el cuento “Las Hortensias” el personaje principal se enamora de una muñeca porque le atribuye los signos de su esposa. Lo mismo sucede en *La invención de Morel*: el fugitivo se enamora de una imagen porque no la ve como tal, sino como una persona; la imagen “simula” ser Faustine.

⁹³ *Idem.*

De otras obras relativas a la figura de la muñeca, Mora menciona el relato “La muñeca reina” de Carlos Fuentes en *Cantar de ciegos*, en la cual el protagonista regresa a su lugar de origen a buscar a una amiga de la infancia, pero sus padres le dicen que murió cuando era niña y que, para recordarla como era, la replicaron en una muñeca:

Yo alargo la mano y rozo con los dedos el rostro de porcelana de mi amiga. Siento el frío de esas facciones dibujadas, de la muñeca-reina que preside los fastos de esta cámara real de la muerte. Porcelana, pasta y algodón. *Amilamia no olvida a su amigito y me buscas aquí como te lo divujo*. Aparto los dedos del falso cadáver. Mis huellas digitales quedan sobre la tez de la muñeca.⁹⁴

Al final se revela que la verdadera Amilamia sufrió de una enfermedad degenerativa, por lo que sus padres decidieron conservar su recuerdo infantil. Así, se descubre que el deseo de representación también parte de la intención de retener un momento, en este caso, la infancia y la salud de una niña. Al mismo tiempo, este es otro ejemplo de cómo las muñecas funcionan a manera de simulacro, pues la representación sustituye al referente. Para los padres, su hija murió y aquello que veneran es la muñeca que la representa.

Por su parte, el protagonista también opta por quedarse con la representación. No con la muñeca, sino con sus recuerdos y con la nota que Amilamia le escribió cuando eran pequeños. “La imagen de la vida es más poderosa que la otra. Me digo que viviré para siempre con mi verdadera Amilamia, vencedora de la caricatura de la muerte”.⁹⁵ La memoria y la escritura también son mecanismos de la eternidad. Ambas fijan un momento en el tiempo, al retener y repetir lo que puede perderse para siempre debido a lo efímero de un instante.

En *La invención de Morel* se presenta la misma dinámica. Morel admite que una de sus motivaciones para convertir a Faustine y a sus amigos en imágenes es para retenerlos en el tiempo, y para que sus figuras trascendieran a las generaciones futuras.

Pensaba coordinar las recepciones de mis aparatos y tomar escenas de nuestra vida: una tarde con Faustine, ratos de conversación con ustedes; hubiera

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

compuesto así un álbum de presencias muy durables nítidas, que sería un legado de unos momentos a otros, grato para los hijos, los amigos y las generaciones que vivan otras costumbres.⁹⁶

Morel deseó retener un momento “grato” para dejarlo como legado. Las representaciones, entonces, son una manera de capturar un momento para dejarlo incorruptible y repetirlo por tiempo indefinido. Crear representaciones de un objeto o de una persona da cierto control sobre el tiempo e incluso sobre lo representado. Lo orgánico cambia, se mueve y muere, pero la representación se queda estática en un instante determinado. El fugitivo descubre que otra de las motivaciones de Morel fue el deseo de control. Si el científico no podía estar con Faustine, al menos sí podía estar con su imagen.

Quiero explicarme la conducta de Morel.

Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine. Con eso compensaba la renuncia a posibilidades que hay en la vida. Entendió que, para los otros, la muerte no sería una evolución perjudicial; al cabo de un plazo de vida incierto, les daría la inmortalidad con sus amigos preferidos. También dispuso de la vida de Faustine.⁹⁷

Desde la perspectiva del fugitivo, Morel eligió la muerte de sus amigos y de Faustine, a cambio de una eternidad, o como él mismo lo expresa “por un plazo de vida incierto”. Se sacrifica una vida que puede acabar en cualquier momento, a cambio de la posibilidad de existir por tiempo indeterminado. El científico erige simulacros aunque para ello tenga que liquidar a los referentes.

La misma situación se observa en un cuento escrito por Felisberto Hernández, un escritor uruguayo de la época de Adolfo Bioy Casares. En “Las Hortensias” —publicado en el mismo año que *La invención de Morel*—, el protagonista, Horacio, ante el temor de perder a su esposa María, la recrea en la figura de una muñeca. Ocurre un juego de dobles. María toma una muñeca que se parece a ella, le pone su ropa y la hace pasar por ella. Sin darse cuenta, ella misma comienza a ceder su lugar a la representación. Luego su esposo se da

⁹⁶ Bioy, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁷ Bioy, *op. cit.*, p. 148.

cuenta de la mortalidad de su esposa, frente a la aparente permanencia de las muñecas:

María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir. Pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces cuando se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María.⁹⁸

Conforme avanza la historia, el protagonista se desprende poco a poco de su esposa, y comienza a hacer modificaciones en la muñeca para hacerla más “realista” hasta que llega un punto donde la prefiere sobre María. La representación se sobrepone a su modelo. Corinne Enaudeau, explica la naturaleza del doble, pues es más que una simple copia; como el *simulacro* de Baudrillard, remite a su original y su presencia revela una ausencia.

El doble no es imagen como lo será en Platón. Tampoco es copia de un objeto real ni reproducción mental; es una realidad exterior al sujeto, sustituto insólito de un ser familiar cuya presencia aquí revela que él está en otra parte. Mediador, el doble no es un simple signo de lo invisible sino su retorno en lo visible. *Spectrum*, al que tanto su fluidez (*psykhé*: el soplo) como su rigidez (*kolossós*: la piedra) oponen al hombre vivo, que camina sobre el suelo pero sin dejar los pies enclavados en él.⁹⁹

Es posible notar que el motivo, quizá principal, para realizar una representación de una mujer, es el miedo a perderla a causa de la muerte. El miedo a perder a la persona o quizá al instante preferido, es lo que motiva, por igual, a los padres de Amilania, a Horacio y a Morel a crear representaciones sobre sus seres amados.

Así, las muñecas que representan a mujeres aluden a su referente, pero al mismo tiempo lo suplantán. Muestran y ocultan. Este es un *símil* con la imagen de Faustine en *La invención de Morel*, pues la reproducción de la máquina siempre emulará a la Faustine humana, sin embargo, al reproducir su imagen, toma el lugar de la verdadera.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 220.

⁹⁹ Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Jorge Piatigorsky (trad.), Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 42.

Ahora bien, con la introducción de la tecnología y las máquinas, las muñecas y su naturaleza de representación tomaron otras implicaciones. Ahora se convirtieron en *autómatas* o *androides*, según fuera el caso. A continuación, se hablará de este proceso.

1.2. Androides

Según la definición de la Real Academia Española, un androide es un autómata con figura humana. Su raíz etimológica proviene del latín *androides*, que se deriva del griego *andrós* ‘varón’ y del latín *-oides* ‘-oide’. La traducción correcta para referirse a los autómatas con figura femenina es *ginoide*, pero, para fines prácticos, usaré el término *androide* que suele usarse indistintamente.

Así pues, el androide ha sido una figura ampliamente presente en la literatura de ciencia ficción. Martín Mora Martínez, en su reseña del libro de Donna Haraway *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (2011), realiza un recorrido por tres distintos tipos de representación de la mujer en la literatura: la muñeca-autómata, la malvada androide y la mujer *cyborg*. Asimismo, concluye que la intención detrás de la elaboración de representaciones de la mujer proviene de dos razones: “Los dos primeros tipos nacieron de la necesidad del hombre de desvincularse de la mujer natural. Esta necesidad estaba motivada sobre todo por insatisfacción estética o por afán de dominio”.¹⁰⁰

Resulta de interés el hecho de que Morel estuviese enamorado de Faustine y ella no le correspondiera, pues, de esta manera, al no poder acceder a su amor de manera “orgánica”, ideó una manera de tener control sobre ella, esto es, mediante su representación. Lo cual se puede constatar mediante sus diarios: “Ante la imposibilidad de ejecutar mi primer proyecto –llevarla a casa y tomar una escena de felicidad mía o recíproca– concebí otro que es, seguramente, mejor”.¹⁰¹

¹⁰⁰ Martín Mora Martínez, “Reseña de ‘Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza’ de Donna J. Haraway”, *La ventana. Revista de estudios de género*, vol. 4, núm. 33, 2011, p. 334.

¹⁰¹ Bioy, *op. cit.* p. 112.

Así las representaciones son un medio para tener control sobre la persona representada, a través de su imagen.

Más adelante, Martínez asegura que “En la literatura fantástica, las mujeres artificiales han sido siempre creaciones de científicos locos o locos enamorados”.

¹⁰² Curiosamente, en *La invención de Morel*, los esfuerzos de Morel por preservar la imagen de Faustine corresponden a un científico enamorado, al que los demás personajes conciben como un loco.

E.T.A. Hoffman, escritor alemán que vivió a finales del siglo XVIII, anticipó la figura del androide. A través de su cuento “El hombre de arena” muestra a una mujer artificial, creada por dos inventores-científicos. Esta es quizá de las primeras narraciones que relacionan la ciencia y los mecanismos de la tecnología como manera de simular vida. Olimpia es una “escultura” hecha de madera que tiene la capacidad de moverse, hablar y cantar por ella misma. Sus creadores, Spalanzani y Copola, la crearon con ayuda de artefactos tecnológicos: engranajes de reloj, lentes, etc.

Tal como en *La invención de Morel*, el protagonista no sabe que se enamora de una “representación” sino hasta el final de la historia. La primera vez que la observa, intuye que tiene una naturaleza “distinta”, aun así, termina prendado de ella:

Las brillantes notas le parecían a Nataniel el lamento celestial de un corazón enamorado, y cuando finalmente la cadencia del largo trino resonó en la sala, le pareció que un brazo ardiente lo ceñía; extasiado, no pudo contenerse y exclamó en voz alta:

—¡Olimpia!¹⁰³

En el cuento el protagonista tiene una novia, Clara; sin embargo, cuando “conoce” a Olimpia termina su relación. Tal como he expuesto en los ejemplos literarios de este subcapítulo, el personaje masculino opta por la representación por encima de la mujer real.

¹⁰² *Ibidem*, p. 335.

¹⁰³ E. T. A. Hoffman, “El hombre de arena”, *El hombre de arena y otras historias siniestras*, Valdemar, Madrid, 2007, p. 34.

En palabras de Corinne Enaudeau, “el autómeta es aún un doble cuyo mecanismo simula vida”.¹⁰⁴ Se expone así la construcción de una figura antropomorfa que rebasa su mera naturaleza de representación. Además, como en *La invención de Morel*, es engañado por sus sentidos y al final, aunque descubre el “engaño”, prefiere la representación por encima de la mujer real. La pregunta es ¿por qué sucede esto y cómo se relaciona con la trascendencia de Faustine? Desde la perspectiva de Enaudeau,

Uno se siente a la vez aspirado fuera de sí y poseído en su interior, tan despersonalizado dentro como desrealizado queda el mundo afuera, juguete de un perseguidor que hace caer todas las cosas y cae él mismo en el rango de las imágenes, de las apariciones equívocas.¹⁰⁵

La persona que es testigo de las imágenes, es decir, el fugitivo, una vez que supera la sorpresa de sentirse engañado por el invento de Morel, decide entrar al mundo de las imágenes. En un principio busca activamente la manera de encontrar a la *Faustine-original*, pero al final opta por grabarse a sí mismo e introducirse en el universo de *Faustine-imagen*. “¿Cómo seguiré en la tortura de vivir con Faustine y de tenerla tan lejos? ¿Dónde buscarla? Fuera de esta isla, Faustine se ha perdido con los ademanes y con los sueños del pasado ajeno”.¹⁰⁶

La representación permanece, queda suspendida en el tiempo sin posibilidad de cambio y sin agencia. Los hombres alrededor de ella prefieren la continuidad artificial por encima de la mortalidad orgánica. Como lo hace notar Corinne Enaudeau, el autómeta es “tan perfecto como estúpido, extraño al juego que lo absorbe, abrumado por su destino de imagen, pero liberado tanto de esfuerzo como de iniciativa”.¹⁰⁷ Este es el motivo por el que es posible tener control sobre las representaciones: ellas no tienen poder de decisión, voluntad propia ni de cambio.

¹⁰⁴ Enaudeau, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 55.

¹⁰⁶ Enaudeau, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 47.

La imagen al duplicar el objeto, lo aleja e incluso lo anula, lo convierte en una sensación pura en la que desaparece el concepto, el objeto conocido. Cubre lo real con un velo cuya opacidad detiene el pensamiento, lo llena y lo basta.¹⁰⁸

De esta manera, tanto representación como referente pierden los límites entre uno y otro. ¿Dónde comienza y dónde termina lo representado? ¿En qué momento se separa de su referente? Corinne Enaudeau menciona algunas implicaciones de la eternidad de las representaciones y los simulacros. Las “estatuas” están fijadas en el tiempo. No mueren porque no tienen futuro: “La representación no se abre sobre ningún posible, es impotente para forzar el futuro. Del otro lado de la ventana todo se ha oscurecido. Lo real ha perdido su sentido, para no ser más que su desecho sensible”.¹⁰⁹ La representación siempre permanece, mientras que lo orgánico tiene un tiempo finito. Más adelante, Enaudeau habla de la teoría del filósofo Levinas, quien usa el concepto de “el entretiempos”, en el cual

la obra tiene la estupidez del ídolo, congelada en un instante interminable, en el cual se ha detenido el tiempo, o más bien se ha pospuesto a sí mismo en un intervalo petrificado. La sucesión introducida en la obra no cambia nada. Literatura, teatro o cine: la historia dura pero no avanza.¹¹⁰

En el cuento de “El hombre de arena”, Nathaniel constantemente hace alusión a los ojos de Olimpia a los cuales describe como fijos en un punto muerto, como carentes de alma y al mismo tiempo llenos de vida y brillantes. Sus ojos, como simulacros, ocultan la ausencia de vida, y al mismo tiempo, la simulan.

Hay un pasaje de interés especial, que guarda una relación con la mirada de Faustine y de cómo es percibida. En este sentido, tanto el androide de Olimpia, como la imagen de Faustine “tienen ojos”, pero no pueden ver. Como lo menciona Enaudeau, las estatuas u obras de arte no tienen futuro, no pueden salir de su rol. Incluso pese a que las representaciones hayan sido replicadas de manera precisa a su original, nunca podrán tener los mismos atributos ni capacidades. Por lo tanto, aunque la representación posea las mismas características de un humano,

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

sigue sin ser uno. En otras palabras, la representación sólo puede aspirar a ser la apariencia de una persona.

Estaba situada frente a la puerta, y de este modo pude contemplar su rostro arrebatador. Pareció no darse cuenta de que la miraba, y sus ojos estaban fijos, parecían no ver; era como si durmiera con los ojos abiertos.¹¹¹

Antes de que el fugitivo sepa que la Faustine de quien se enamoró es una imagen, la naturaleza de ésta es ambigua. Desde sus primeros encuentros, el protagonista menciona que no hay una respuesta por parte de Faustine. Así lo expresa en su diario: “No fue como si no me hubiera oído, como si no me hubiera visto; fue como si los oídos que tenía no sirvieran para oír, como si los ojos no sirvieran para ver”.¹¹² *Faustine-imagen*, como representación, tiene la apariencia de Faustine: posee sus mismos atributos, el mismo cuerpo y la misma voz; no obstante no es capaz de percibir. La imagen de Faustine es mera apariencia: puede mostrarse a sí misma, pero no cambiar nada de lo que es, ni percibir el mundo exterior a ella.

Es posible encontrar un paralelismo entre *La invención de Morel* con las palabras encontradas en los Salmos. A partir de este texto, la cita de Enaudeau cobra mayor sentido, pues los ídolos, las muñecas, los androides y las imágenes comparten el mismo destino de inmovilidad.

Los ídolos de ellos son de plata y oro,
La obra de las manos del hombre terrestre.
Boca tienen, pero no pueden hablar;
Ojos tienen, pero no pueden ver;
Oídos tienen, pero no pueden oír
Nariz tienen, pero no pueden oler.¹¹³

Las representaciones, cuya función primordial es la de remitir a otro, terminan opacándolo y tomando su lugar. Sin embargo, su paradoja las limita: si bien su estatismo les impide morir, tampoco les permite cambiar. Por ello, Faustine permanecerá toda la eternidad mirando “sin ver” el horizonte; y cualquier otra

¹¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹¹² Bioy, *op. cit.*, p. 47.

¹¹³ Salmos, 115:4-6, *Traducción del nuevo mundo de las Santas Escrituras*, Watchtower Bible and Tract Society of New York, 1987, p. 800.

representación, así sea una muñeca o un autómatas, también quedará fijada en un momento eterno. Aun así, son capaces de involucrar al espectador.

El *éidolon* es una ficción vacilante, pero inalterable, encerrada en una forma plástica acabada. Aunque escape de un real que es el doble, no se evadirá del marco (cuadro, novela, sueño) en el que está tomado. Por el contrario, hará entrar en él al sujeto, que creía tener el espectáculo ante sí.¹¹⁴

Es decir, aun cuando las representaciones no tengan posibilidad de futuro ni de cambio, sí tienen la capacidad de atraer al espectador. Es por este motivo que el fugitivo, de manera inconsciente al principio, y consciente después, percibe como real a Faustine y a la realidad duplicada de la isla. La característica de verosimilitud, lejos de repelerlo, lo atrae.

La ambigüedad entre realidad y representación incluso llega a ser más llamativa que la certeza de un ente real; la representación tiene la virtud de la permanencia, de la inmortalidad artificial. “Si dejo las intranquilas esperanzas de partir en busca de Faustine, puedo acomodarme al destino seráfico de contemplarla”, pronuncia el fugitivo después de ver todas las posibilidades para encontrar a Faustine. El temor de perderla se desvanece cuando entiende que, por lo menos, su imagen es eterna (a menos que haya un desperfecto en las máquinas).

En la primera parte de la novela, el protagonista expresa incertidumbre y tristeza por la posibilidad de no ver nunca más a Faustine. “Soñé con Faustine. El sueño era muy triste [...] me desperté con una inconsolable desesperanza porque Faustine no estaba. [...] Temí que se hubiera consumado, durante mi sueño, la partida de Faustine”.¹¹⁵ Pero eso cambia una vez que decide hacerse el mismo una imagen para estar al lado de Faustine-imagen, es decir, de la representación de Faustine. “El goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad”. Para el fugitivo, la eternidad se encuentra en la representación de Faustine. Esto se confirma cuando menciona que ya no le importa que Faustine estuviera o no, porque si ella no está, su imagen sí, repitiéndose indefinidamente.

¹¹⁴ Enaudeadu, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁵ Bioy, *op. cit.*, p. 111.

Así, se confirma que a quien ama el fugitivo es a una imagen, y, al mismo tiempo, a Faustine a través de ella. No obstante, ¿por qué el referente tiene que desaparecer para dar paso a su representación? Sobre esto se ahondará en el siguiente apartado.

1.3. Pintura

Edgar Allan Poe escribió un relato en el que el protagonista también opta por la representación de su amada, incluso a costa de su vida. En el cuento “El retrato oval” un hombre llega a un castillo recién abandonado. Al entrar a una de las habitaciones, se topa frente a un cuadro, cuya técnica es tan perfecta, tan *realista* que queda hondamente impresionado:

Pero no había sido ni la ejecución de la obra ni la belleza inmortalizada de aquel rostro lo que me había impresionado tan inesperada y vehementemente. Menos cabía pensar que, tras haberme recuperado de mi estado somnoliento, hubiera confundido aquel rostro por el de una persona viva.¹¹⁶

Inmediatamente después, busca el volumen que contiene la historia del cuadro: una mujer de singular belleza se casó con un pintor, quien le pidió pintarla. La mujer fue perdiendo salud conforme el cuadro iba siendo terminado “día en día tornábase más débil y desanimada” como si su vida se fuera trasladando poco a poco a la representación. Al final, muere cuando el pintor da el último toque al cuadro.

Ahora bien, en *La invención de Morel* la premisa de la máquina es que después de “grabar” a cualquier ser humano, éste comienza a perder partes de su cuerpo y, finalmente, la vida. Los efectos de la máquina son advertidos al protagonista desde el inicio, pese a que, en ese momento, ignora que ésta es la causa: “caen las uñas, el pelo, se mueren la piel y las córneas de los ojos, y el cuerpo vive ocho, quince días”.¹¹⁷ En los últimos capítulos de la novela, se devela

¹¹⁶ Edgar Allan Poe, “El retrato oval” en *Tierra Adentro*, Audrey Rodríguez Olivares (trad.), consultado el 25 de julio de 2020 en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-retrato-oval/>

¹¹⁷ Bioy, *op. cit.*, p. 20.

el misterio y el fugitivo descubre el proceso del experimento que realizó Morel. Se revela que todo aquel que era filmado por la máquina, moría.

—Ustedes no comprenden —Stoever gritó enfurecido—. Con su máquina ha tomado a Charlie y Charlie ha muerto; ha tomado a los empleados de la casa Schwachter, y hubo muertes misteriosas de los empleados. ¡Ahora dice que nos ha tomado a nosotros!¹¹⁸

Por un momento parece que leemos la misma situación de “El retrato oval”. La persona humana muere para dar paso a su simulacro. En *La invención de Morel*, la máquina “les robaba el alma” a las personas que grababa; así, las personas morían, pero su imagen se conservaba. Victor Stoichita, en *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock* menciona: “Para que triunfe el simulacro es necesaria la muerte del modelo”.¹¹⁹

El último párrafo del cuento de Poe es determinante. “Fue incapaz de notar que los colores que ponía sobre el lienzo desaparecían de las mejillas de aquella que estaba sentada a su lado”. Conforme pasa el tiempo, el pintor se siente más atrapado por la representación hasta el momento en que su esposa real, el referente, deja de importarle:

Y las pinceladas fueron dadas y los matices hechos; y por un momento el pintor quedó pasmado en éxtasis frente a la obra que había terminado. Pero inmediatamente, aun mirando la pintura, comenzó a temblar, se puso pálido y dio un alarido de terror: “¡En verdad esta es la vida misma!”, y volteó bruscamente a ver a su amada: ¡Estaba muerta!¹²⁰

En la novela, la representación que toma el alma o vida del referente tiene sus orígenes en antiguas leyendas en las que se creía que cuando una persona era representada, su alma pasaba a la representación. Así lo recuerda el fugitivo en *La invención de Morel*:

Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que, al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere.¹²¹

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 108.

¹¹⁹ Victor I. Stoichita, *op. cit.* p.13.

¹²⁰ Edgar Allan Poe, “El retrato oval”, Audrey Rodríguez Olivares (trad.), Tierra Adentro, México, 2016.

¹²¹ Bioy, *op. cit.*, p. 142.

Poco después, agrega la misma hipótesis hecha por Morel, quien creía que sus imágenes tenían alma, ya que una vez que la máquina las captura, los “emisores” mueren. Así, el alma pasaría a la imagen y por ello, personas, animales y vegetales pierden la vida; por ello, la vegetación muerta y los efectos en los cuerpos de las personas. La creencia sustenta las teorías de Stoichita y de Baudrillard: para que el simulacro emerja, debe morir el referente. Lo orgánico, lo natural, debe dejar de existir para conseguir la eternidad mediante la representación.

Sin embargo, al mismo tiempo se presenta una paradoja: no porque la representación tenga apariencia de vida, significa que la tenga. Corinne Enaudeau realiza una analogía entre las imágenes y los espejos: ambas son representaciones que duplican una realidad, no obstante, la realidad que duplican no es verdadera. “La falsedad del espejo es la falsedad de la representación que da realidad a lo que no la tiene”.¹²²

Por otra parte, en el texto de Poe, hay un correlato que nos indica el contraste entre la decadencia y el paso del tiempo, frente a la persistencia de lo artificial. Cuando el personaje-narrador que introduce la historia llega al lugar, descubre el estado de deterioro de las cosas en comparación de la lucidez de los cuadros “lentos de vida”. La descripción minuciosa del estado deteriorado del castillo que contrasta con la preservación de los cuadros, da otra pista sobre la superposición de lo artificial a lo natural, o de la *representación* por el *referente*.

Así, tanto en “El retrato oval” como en *La invención de Morel*, encontramos un conflicto entre la representación y los representados; en ambos casos la representación sobrevive a su referente. En “El retrato oval”, la esposa del pintor muere al tiempo que su pintura “cobra vida”. Por otro lado, las imágenes en *La invención de Morel* continúan en la isla años después de que Faustine, Morel, Alec, Dora y demás personajes hay muerto a causa de la máquina.

¹²² Enaudeau, *op. cit.*, p. 106.

Además, tal como en *La invención de Morel*, en “El retrato oval”, un personaje externo llega tiempo después de la muerte del referente, y es quien da cuenta de la trascendencia de aquel. Es decir, en ambos casos, es necesaria una mirada externa y retrospectiva, que observe la continuidad y permanencia de la representación. Asimismo, ambos textos muestran el efecto de simulación tan poderoso que puede tener una imagen a pesar de que apenas tenga una existencia material. El hombre que llega al castillo en “El retrato oval” queda hondamente impresionado con la pintura, al grado de confundirla con un rostro real. En la invención de Morel, el fugitivo tarda semanas en darse cuenta que el objeto de su amor es una imagen; desarrollar sentimientos por ella es la cúspide del efecto de una imagen en su espectador. Faustine imagen presenta la apariencia de Faustine sin ser ella.

1.4 Hologramas

Mariana Enríquez comenta que Bioy Casares “quería que fuese una novela fantástica que no tuviera elementos sobrenaturales. Una novela de ciencia ficción sin elementos inexplicables”.¹²³ En el prólogo a la edición original, Borges comenta algo similar. “En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonadas. [...] La invención de Morel [...] traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo”.¹²⁴ Mi intención con este apartado es, precisamente, mostrar la importancia de la evolución de la ciencia y la tecnología en el desarrollo del concepto de representación y cómo se ve reflejado en *La invención de Morel*.

Con el invento del holograma, la tecnología logró la reproducción de un ente, ya fuera persona o cosa, sin necesidad de recurrir a la materialidad, sólo a la óptica. La tecnología hizo posible crear imágenes tridimensionales. En *La invención de Morel*, el fugitivo describe el mecanismo de la máquina de Morel, el

¹²³ Bioy, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 17 y 18.

cual, curiosamente, es similar al de los hologramas,¹²⁵ ya que éstos también necesitan de receptores, grabadores y proyectores:

En el cuarto de máquinas pude reconocer [...]:

- a) Un grupo de transmisores de energía vinculados al rodillo que hay en los bajos;
- b) Un grupo fijo de receptores, grabadores y proyectores, con una red de aparatos colocados estratégicamente que actúan sobre toda la isla;
- c) Tres aparatos portátiles, receptores, grabadores y proyectores, para exposiciones aisladas.¹²⁶

Pero cuando la novela fue publicada ni siquiera se había inventado el holograma. Éste fue creado por Dennis Garbor en 1948, ocho años después de que la novela de Bioy Casares saliera a la luz.¹²⁷ Así, el escritor argentino hizo lo que algunos escritores de ciencia ficción suelen hacer: prefiguró un invento que tuvo existencia tiempo después.

En *La invención de Morel*, el científico explica el proceso para la creación de su máquina. Se basó en la tecnología ya existente, cuyo propósito es “suprimir ausencias”. Menciona aquellas que contrarrestaban las ausencias espaciales y temporales del oído y la vista; entre ellas, la radiotelefonía, el fonógrafo, el telégrafo, la televisión, el cinematógrafo y la fotografía. Así, lo que Morel hizo fue reunir las, perfeccionarlas y, además, formular la manera de retener y reproducir las sensaciones olfativas, térmicas y táctiles.

Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos, a idear instrumentos para captarlas y transmitir las. [...] 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.

¹²⁸

Curiosamente, para la construcción de su máquina, hace uso de los espejos, los cuales son la base para la reproducción real de hologramas. Incluso, el mismo Morel, al referirse a las creaciones de su máquina, menciona que “no

¹²⁵ Un holograma es una grabación del mundo real de un patrón de interferencia que usa difracción para reproducir un campo de luz 3D.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹²⁷ Daniel Malacara, “Holografía”, *Óptica tradicional y moderna*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 102 y 103.

deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos”¹²⁹. Asimismo, en los primeros capítulos el protagonista describe una cámara subterránea, en la cual hay un biombo de espejos, los cuales eran usados por Morel para experimentos de óptica y sonido.

Desde el discurso científico, se advierte que el holograma provoca ambigüedad en el espectador. Dos físicos de la Universidad de Antioquía, en un artículo sobre los principios de la holografía, comienzan su explicación de la siguiente manera: “la holografía es una técnica que permite reproducir una imagen tridimensional de un objeto. La imagen obtenida es tan completa que, en un principio, ningún sistema óptico (ojo humano, cámara fotográfica, etc.) podría distinguirla del objeto original”.¹³⁰ Este lenguaje científico-académico puede encontrarse casi de manera idéntica en el discurso de Morel: “si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica [...]. Ningún testigo admitirá que son imágenes”.¹³¹

Otro escritor que también anticipó la figura del holograma fue Horacio Quiroga con su cuento “El vampiro”, en el que narra la historia de un cineasta que se niega a creer en la posibilidad de la muerte. Atormentado por esta idea, recrea la figura de una actriz a través de un holograma. Resulta interesante que el personaje sea inventor y un cineasta, pues se pone de relieve la importancia de la imagen y de la imagen en movimiento como catalizadoras de simulacros.

¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? [...] ¿Sabe usted lo que es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con “la vida misma”. ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ¿Cree usted que una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de ese modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre?¹³²

¹²⁹ *Ibidem*, p. 103.

¹³⁰ Luciano Angel Toro y Daniel Velasquez Prieto, “Los principios físicos de la holografía”, *Revista Universidad EAFIT*, núm. 100.

¹³¹ Bioy, *op. cit.*, p. 103.

¹³² Horacio Quiroga, “El Vampiro”, *Más cuentos (cuentos de la selva)*, México: Porrúa, 2006, p. 158.

Tanto Horacio Quiroga como Bioy describen los principios científicos de los mecanismos de las imágenes en movimiento, pero, más que eso, convergen postulados de las ciencias exactas y teorías filosóficas. Por su parte, Bioy habla de la posibilidad de una eternidad artificial mediante las imágenes, mientras que Quiroga, de forma paralela, expresa que una imagen en movimiento es lo más cercano a la recreación de la vida.

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida, y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta empieza a correr bajo la excitación de la luz, del voltaje y de los rayos N1, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, más vivo que la realidad fugitiva y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal.¹³³

En este capítulo se describió cómo distintos personajes buscaban alargar la existencia de su amada a través de muñecas, androides y, ahora, hologramas. Así, Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Edgar Allan Poe y Bioy Casares, en sus obras, muestran a personajes que anhelan prolongar la existencia de su amada a través de la representación. El ser humano busca extender la vida mediante el artificio. Lo natural parece, pero lo artificial prevalece. No obstante, este intento de trascendencia mediante la representación presenta discusiones de índole filosófica. ¿Es posible la *retención* de la *vida* mediante la réplica? ¿El doble, la representación es tan válida como el original? Más aún, ¿qué sucede cuando se superan los límites de la representación y ésta toma el lugar del referente? Sucede que las imágenes prevalecen, pero para ello, el referente debe desaparecer, como el simulacro del que habla Jean Baudrillard.

2. La imagen como representación y simulacro

En el primer apartado se expuso distintos ejemplos literarios en los que las representaciones toman el lugar de su referente. Las muñecas y los androides tienen características materiales, pero en los ejemplos de Edgar Allan Poe,

¹³³ *Ibidem*, p. 159.

Horacio Quiroga y del mismo Adolfo Bioy Casares, las representaciones ni siquiera tienen un cuerpo: son meras proyecciones visuales.

En *La invención de Morel*, además de visuales, son sensitivas en toda la extensión de la palabra. El fugitivo percibe a Faustine visualmente, pero también las sensaciones térmicas. No obstante, no me abocaré a ello, sino que analizaré a Faustine en su mero rol de imagen. Por ello, en este subcapítulo presentaré las imágenes como simulacros y en el siguiente explicaré cómo esto se relaciona con Faustine y su naturaleza de representación y simulacro.

Para ello, comenzaré con algunas reflexiones de Susan Sontag en su ensayo *Sobre la fotografía*, en el que presenta las imágenes en su papel de representación. Si bien se trata de un trabajo sobre la fotografía, sus ideas corresponden a la noción de imagen, y por ello, opté por adaptar sus ideas a los conceptos de representación que he desarrollado. Además, no puedo dejar de mencionar que, dentro de la novela, la fotografía es un elemento importante y el punto de partida para la creación de las imágenes.

» ¿Cuál es la función de la radiotelefonía? Suprimir, en cuanto al oído, una ausencia especial: valiéndonos de transmisores y receptores podemos reunirnos en una conversación con Madelaine, en este cuarto, y aunque ella esté a más de veinte mil kilómetros, en las afueras de Québec. [...]

» El cuadro científico de los medios de contrarrestar ausencias era, hace poco, más o menos así:

» En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la *fotografía*;¹³⁴

En la novela, se alude constantemente a las imágenes como analogía de las fotografías: “Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento”,¹³⁵ y más adelante: “En efecto, imaginaba que si bien las reproducciones de objetos serían objetos —como una fotografía de una casa es un objeto que representa a otro—”.

136

¹³⁴ Bioy, *op. cit.*, p.101.

¹³⁵ *Ibidem*, 98.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 104.

El primer apartado del ensayo de Sontag se titula “En la caverna de Platón” y lo abre de la siguiente manera “La humanidad persiste irredimiblemente en la caverna platónica, aún deleitada, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad”.¹³⁷ Coincido con ella en las ideas que desarrollé en el primer capítulo, en lo referente al mito de la caverna de Platón: se pone de relieve que los seres humanos seguimos atrapados —y más que eso, *deleitados*— con el mundo sensible, el de las apariencias e imágenes. Conscientes o no, este mundo sigue superponiéndose al inteligible. En *La invención de Morel*, el fugitivo admite: “Mi vida no es atroz. Si dejo las intranquilas esperanzas de partir en busca de Faustine, puedo acomodarme al destino seráfico de contemplarla.”¹³⁸

Asimismo, la humanidad tiene la necesidad de realizar representaciones de un mundo que, según Platón, en sí ya lo es. Sontag explica que desde el invento de la fotografía los seres humanos tenemos una especie de obsesión por capturar el mundo en imágenes: “Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo”.¹³⁹ A partir de esta invención, las imágenes se han convertido en un objeto que podemos tener y almacenar. La ensayista también agrega: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”.¹⁴⁰ El deseo de representar tiene cierta relación con el anhelo de poseer. Pero en este caso, Sontag no sólo habla sobre el dominio de un fragmento del mundo, sino incluso del tiempo: “las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal también”.¹⁴¹

Susan Sontag coincide con Corinne Enaudeau en que tanto palabras como imágenes son una manera de representar el mundo. Además, agrega que las fotografías son una “miniatura de la realidad”, una que se puede manipular y, sobre todo, *reproducir*. Las fotografías también copian más fidedignamente la cosa que representan: “una fotografía —toda fotografía— parece entablar una relación

¹³⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Carlos Gardini (trad.), Alfaguara, Ciudad de México, 2006, p. 15.

¹³⁸ Bioy, op. cit., p. 128.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos”.¹⁴²

Sontag descubre un hecho que hoy tiene vigencia. Las fotografías dan sentido y realidad a experiencias pasadas. Son las pruebas de que algo realmente sucedió, en otras palabras, tienen una función testimonial. Sin el registro fotográfico, la memoria es insuficiente. Se necesita de la tecnología para dotar una existencia permanente a lugares, personas y momentos. No obstante, al mismo tiempo, se sacrifica el presente en pos de la búsqueda del recuerdo permanente.

Corinne Enaudeau, citando a Levinas, menciona el concepto de “entretiempo”: la representación queda congelada en un instante interminable en el que se ha detenido el tiempo, o más bien se ha pospuesto a sí mismo en un intervalo petrificado. Como Morel que sacrificó la vida de sus amigos y de Faustine para obtener imágenes que repiten sus acciones por toda la eternidad, así el fotógrafo deja de participar en el evento para crear una imagen estática que durará por tiempo indefinido. “El fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida, opta por la fotografía. La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir”.¹⁴³

Sobre la trascendencia de la imagen y su permanencia, en contraparte a lo transitorio de un momento, Sontag explica: “Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad de la que jamás habría gozado de otra manera”.¹⁴⁴ Mientras los referentes perecen y el tiempo pasa, la imagen se queda. Por ello, Morel se sintió atraído por la idea de una eternidad cíclica de siete días para él, para sus amigos y para su amada. Sabía que esa semana terminaría y que probablemente nunca podría estar tan cerca de Faustine como lo estuvo esa semana. Él mismo admite su anhelo de inmortalidad mediante la imagen. “Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en

¹⁴² *Ibidem*, p. 19.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁴ Enaudeau, *op. cit.*, p. 26.

estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados”.¹⁴⁵

Morel quiso preservar un momento particular. Luego de explicar a sus amigos y a Faustine su invento, menciona que prefirió no informarles sobre su plan. “Podría haberles dicho, al llegar: Viviremos para la eternidad. Tal vez lo hubiéramos arruinado todo, forzándonos para mantener una continua alegría.”¹⁴⁶ Se muestra así, la relación entre la representación y el tiempo: “si no sentimos la obligación de ocupar bien el tiempo, será agradable.”¹⁴⁷ A través de imágenes, Morel capturó una semana feliz que se repitiese indefinidamente. “Entonces les he dado una eternidad agradable”:¹⁴⁸

La intención de una fotografía nace de la nostalgia, del deseo de conservar un recuerdo frente a la realidad que está dejando de ser; se trata de una idea de preservación que lleva consigo la negación a la muerte. No importa si se sacrifica un momento presente si a cambio se obtiene la eternidad. “Cuando sentimos miedo, disparamos. Pero cuando sentimos nostalgia, hacemos fotos”,¹⁴⁹ dice Susan Sontag, y agrega: “La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. Casi todo lo que se fotografía, por ese mero hecho, está impregnado de patetismo”.¹⁵⁰ Así, fotografía y representación comparten la misma característica de patetismo. En palabras de Enaudeau: “La muerte tiene que ver con esto, con que el espectro, la escena resurgida, es intocable, no tiene futuro y de ahí su patetismo y su melancolía”.¹⁵¹

La Real Academia Española define el adjetivo *patético* como aquello que conmueve profundamente o causa un gran dolor o tristeza.¹⁵² Bioy Casares no pudo imaginar una mejor escena para definir *patetismo*: una mujer mira el

¹⁴⁵ Bioy Casares, *op.cit.*, p. 98.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 98.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ Bioy, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁹ Sontag, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ Enaudeau, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>, 23 octubre, 2020.

atardecer todos los días. Podemos incluso notar una sutil ironía. Faustine es testigo del momento en el que el día está dejando de ser; no obstante, ese mismo momento se repetirá por toda la eternidad. Ahí radica el patetismo: algo que debe culminar nunca lo hará. El crepúsculo artificial seguirá repitiéndose para siempre.

Sin embargo, si se consigue algo perdurable al optar por la representación, lo que se obtiene es algo vacío: “El doble es frío, tiene el frío de la piedra y del soplo (*psychrón*), el frío de la muerte. El doble suena hueco”.¹⁵³ Es paradójico cómo algo que pretende negar la muerte, en realidad la lleva consigo. A pesar de que la representación no puede morir, tampoco puede considerársele como algo vivo. Una imagen, incluso aunque tenga movimiento, sigue sin tener vida. En palabras de la filósofa francesa “la representación participa de la muerte”.¹⁵⁴

En el caso de las imágenes de la isla de Morel, cuando el fugitivo las observa por primera vez, se anuncia que su naturaleza es diferente a la humana: “de pronto hubo dos personas, bruscamente presentes, como si no hubieran llegado, como si hubieran aparecido nada más que en mi vista o mi imaginación”.¹⁵⁵ Más adelante, el protagonista repite en diversas ocasiones que aquellos seres simplemente “aparecen” y los compara constantemente con fantasmas. Por otra parte, cuando intenta acercarse a Faustine, ella jamás nota su presencia. En este punto, aún no la reconoce como imagen, no obstante, alude a su falta de respuesta. El fugitivo la observa, pero ella a él no: “aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible”.¹⁵⁶

La construcción de una representación o de un simulacro lleva a la eliminación del referente: el simulacro que se erige puede simular vida, pero no tenerla. Por ello, como lo expliqué en el capítulo pasado, en el cuento de “El retrato oval”, la mujer del pintor murió a la última pincelada, una vez que la representación estuvo finalizada. El hombre que observó el retrato un año

¹⁵³ Enaudeau, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Bioy, *op. cit.*, p. 40.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 45.

después se sorprendió ante la verosimilitud y por un momento creyó presenciar un rostro real. Esa es la virtud del simulacro, como lo menciona Baudrillard: “simular es fingir tener lo que no se tiene”. Así, el retrato del cuento de Poe simula vida, pero carece de ella. Lo mismo ocurre con Faustine. La máquina de Morel es capaz de emular las sensaciones y proyectar el mismo mundo que ha capturado. Imágenes, sonidos y tacto se reproducen de idéntica manera. “Ningún testigo admitirá que son imágenes”,¹⁵⁷ pronuncia Morel. Sin embargo, ninguna de las reproducciones tiene vida.

Incluso, sugiere la emergencia de un tipo de conciencia; sin embargo, siguen siendo imágenes sin libertad, incorruptibles, pero atrapadas en la misma semana eterna. Corinne Enaudeau enuncia: “La representación es eso: nada sale, nada salta afuera del marco del cuadro, del libro, de la pantalla”.¹⁵⁸ Así, por más realista que sea la representación, nunca conseguirá tener vida. El mismo Morel lo menciona: “»Para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida”; es decir, puede simular vida, pero no crearla.¹⁵⁹

Al respecto, Roland Barthes, citado por Enaudeau, comenta que la pasión de los fotógrafos por reflejar la vida es ridícula y vana. Esto es porque no se *recrea* al referente en el sentido de crear otro idéntico con las mismas funciones orgánicas. Lo que surge es algo completamente nuevo. Desde la teoría de simulacros de Baudrillard, se puede decir que ya no se trata de la mera imitación, sino de la suplantación de lo real por los signos de lo real. La fotografía como simulacro liquida a sus referentes y resurge artificialmente en los sistemas de signos visuales.

La fotografía (y en esto se aproxima al teatro primitivo, en el cual los actores desempeñan el papel de los muertos) es un “*tableau vivant*, la figuración del rostro inmóvil y maquillado bajo el cual vemos a los muertos”. No es tanto una copia como una emanación de lo real, “una especie de pequeño simulacro”, de *eidolon* emitido por el objeto, que de buena gana yo denominaría el *spectrum* de la Fotografía —escribe Barthes—, porque esta palabra conserva a través de su raíz

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 103.

¹⁵⁸ Enaudeau, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁹ Bioy, *op. cit.*, p. 105.

una relación con el «espectáculo», y añade ese algo un poco terrible que hay en toda fotografía: el retorno del muerto”. Para Niepce, “La mesa puesta”, su primera foto, debía ser “como el ectoplasma de «lo que había sido»: ni imagen ni real; verdaderamente, un ser nuevo, un real que uno ya no puede tocar.¹⁶⁰

Por otra parte, Susan Sontag expresa ideas muy similares. Para ella, el acto de tomar una fotografía es comparable al acto de usar un arma. Se dispara una cámara como se dispara un proyectil. En este sentido, la imagen fotográfica y la muerte también guardan una estrecha relación “fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada”.¹⁶¹ Es interesante la elección de esta última palabra. Se dispara por temor; en el caso de la fotografía, se teme la pérdida del instante y paradójicamente se sacrifica el momento presente en pos de retenerlo a futuro. Morel temía perder a Faustine y por eso la sacrificó, para conservarla por la eternidad. En el caso del fugitivo, quien tenía miedo de no estar con Faustine ante el peligro de que algún día muriese o de no encontrar nunca a la *Faustine-original*, optó por grabarse a sí mismo para introducirse en la representación.

Las imágenes, según Morel, sirven para “contrarrestar ausencias”. La fotografía contrarresta la distancia de la vista. En sus palabras: “»El cuadro científico de los medios de contrarrestar ausencias era, hace poco, más o menos así: »En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía”.¹⁶² Para él, estos medios contrarrestaban las *ausencias espaciales y temporales*; ahora era posible mantener contacto con una persona aunque no estuviera en el mismo lugar ni en el mismo momento. Así, la fotografía tiene un poder de evocación que supera las leyes físicas.

Enaudeau comenta que las fotografías tienen la capacidad de reestablecer simbólicamente la continuidad de los lazos sociales, como la familia. “Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los

¹⁶⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1982, *apud*. Enaudeau, *op. cit.*, p. 42.

¹⁶¹ Sontag, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶² Bioy, *op. cit.*, p. 101.

parientes dispersos”.¹⁶³ De esta forma, se pone de manifiesto el poder evocativo y transgresor de las imágenes; traen al presente momentos pasados, así como espacios diferentes.

Perla Morales Alatorre, en su tesis de licenciatura, explica que los antecedentes de las fotografías se remontan a los retratos del Renacimiento, en el que las personas decidían plasmar su imagen cuando adquirirían conciencia de que morirían en algún momento.¹⁶⁴ Así, la fotografía se reafirma como un medio para preservar el recuerdo de una persona. Precisamente cuando se sabe que el tiempo es inexorable y la muerte inminente, se sienten deseos de congelar ese momento mediante una imagen. Sontag lo menciona de la siguiente manera:

Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios: mientras se destruye un número incalculable de formas de vida biológica y social en un breve período, se obtiene un artefacto para registrar lo que está desapareciendo.¹⁶⁵

Esto es visible en *La invención de Morel* desde los primeros capítulos. Las imágenes se pasean por la isla, escuchando las mismas canciones y vistiendo la misma moda de años anteriores a la llegada del fugitivo. Así, mientras el mundo fuera de la isla seguía cambiando y evolucionando, las imágenes se quedaron en el mismo momento en el que fueron capturadas. “Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años: gracia que revela (me parece) una consumada frivolidad; sin embargo, debo reconocer que ahora es muy general admirarse con la magia del pasado inmediato”.¹⁶⁶ Lo mismo sucede con el estado de las cosas, el clima, las estaciones y la naturaleza. Los momentos, espacios y objetos que fueron capturados, se quedarán atrapados en la imagen por siempre.

¹⁶³ Enaudeau, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁴ Perla Yolanda Morales Alatorre. *Ritual de la “muerte niña” en México. (Finales del siglo XIX y principios del siglo XX)*. Ciudad de México, Tesis de licenciatura en Historia para la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009, s/p.

¹⁶⁵ Sontag, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁶ Bioy, *op. cit.*, p. 22.

Susan Sontag equipara a los fotógrafos con científicos pues ambos realizan un inventario del mundo. “A cambio, tenemos nuestros espectros de papel, paisajes transistorizados, Un museo liviano y portátil”.¹⁶⁷ De ahí la importancia del museo como símbolo de la conservación del pasado. Morel llama *museo* al edificio donde él y sus amigos se quedaron. En un principio, ese espacio fue usado por Morel para sus experimentos, luego se convirtió en una especie de hotel para los veraneantes, pero, al final adquirió otro propósito.

La palabra museo, que uso para designar esta casa, es una sobrevivencia del tiempo en que trabajaba los proyectos de mi invento, sin conocimiento de su alcance. Entonces pensaba erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estas imágenes.¹⁶⁸

Al respecto, Margo Glantz menciona que “*El museo es el hotel* —o el «sanatorio» donde se alojan los intrusos— es a la vez su mausoleo, porque en él se asienta su epitafio eternamente”.¹⁶⁹ Así, se establece nuevamente la relación de la imagen y la muerte. Desde su perspectiva, el museo es más que el lugar destinado a guardar las imágenes; es también un mausoleo, porque albergará homenajes a lo que alguna vez tuvo vida. Asimismo, es el espacio en que los “restos”, o en este caso, las reminiscencias de las personas “habitarán” por siempre, ahora, en forma de imágenes.

El genio de Morel erige un monumento, un museo en el que vivirán eternamente algunos hombres y mujeres repitiendo eternamente sus mismas voces, sus mismos gestos, sus mismos olores, sus mismas miradas, logrando así la inmortalidad del cuerpo. Morel ha retenido, como los constructores egipcios de pirámides, todos los implementos de humanidad y los ha encerrado en un inmenso sarcófago, reproductor incansable de la misma gesticulación, mero simulacro que recrea la precaria realidad del mundo.¹⁷⁰

Por otra parte, también resulta interesante que el protagonista inicia su historia precisamente huyendo de la muerte y al final decide introducirse en el mundo de las imágenes al grabarse junto con ellas. Esto pone de manifiesto, otra

¹⁶⁷ Sontag, *op. cit.*, p. 102

¹⁶⁸ Bioy, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁹ Margo Glantz, “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel* y la arcadía pastoril, Biblioteca virtual Miguel Cervantes”, *Intervención y pretexto*, México, UNAM, 1980, p. 37.

¹⁷⁰ *Idem.*

vez, la superación de la muerte a través de la representación. Si bien el fugitivo renuncia a su vida orgánica, accede a la inmortalidad artificial. No obstante, es importante señalar que su motivación principal es Faustine. Cuando se enamora de ella, su mayor miedo es perderla. Un día, sueña que se va de la isla y siente una profunda tristeza; pero después se recompone al comprender que ya no importa si la verdadera Faustine está viva o no: ahora queda su imagen.

En esto consiste el simulacro y su paradoja: las imágenes no pueden morir, de ahí su carácter eterno o inmortal; pero tampoco pueden vivir, se han quedado suspendidas en el tiempo; para existir, deben liquidar a su referente, pero, al mismo tiempo serán la muestra que refiera a su original. El fugitivo equipara la eternidad de las imágenes con la vida eterna del paraíso.

Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. [...] Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres”.¹⁷¹

No obstante, el protagonista es consciente de que, aunque se logre la permanencia de los seres queridos a través de las imágenes, estos espacios artificiales tienen restricciones, ya que los sentimientos y acciones van en una sola dirección: los creadores o los testigos de las imágenes podrán verlas, pero no en sentido contrario. Es decir, las imágenes no serán capaces de ver ni responder a su creador.

¹⁷¹ Bioy, *op. cit.*, p. 122.

CAPÍTULO III: La trascendencia de Faustine como representación y simulacro

*Hemos caído y nos hemos vuelto sombras.
Ya no existimos como seres. El hombre ha muerto.
Vivimos a través de aparatos electrónicos.*

Pablo Gámez

1. Faustine como representación y simulacro

Los ejemplos literarios que expuse en el segundo capítulo tienen ciertos elementos en común. El que subyace en todas las historias es el *miedo a la muerte*, y por este temerse fabrican personas artificiales, réplicas de las originales, que al tener un material no biológico pueden subsistir en el tiempo. El sentimiento amoroso no termina con la muerte del ser amado. No es suficiente el recuerdo, por ello, los amantes deciden *re-crear* a su amada. La eternidad sólo se manifiesta mediante creaciones artificiales, pues no puede morir lo que no tiene vida.

Faustine es un personaje que sintetiza muchos de los temas que más apasionaban a Bioy Casares: la eternidad, la soledad y el amor no correspondido. Su mismo nombre alude a un tópico literario que ha sido retomado por diferentes autores, es una reminiscencia de Fausto, el personaje que vendió su alma al diablo a cambio de conocimiento. En *La invención de Morel* también hay una transmutación del alma, pero lo que se obtiene a cambio es la eternidad. La inclinación de Adolfo Bioy Casares por este tema también se ve reflejado en uno de sus cuentos llamado “Las vísperas de Fausto”, en el que plasma el tema de la repetición y la circularidad del tiempo.

Por otro lado, también se puede encontrar en Faustine la ambición por lograr el absoluto: amor o inmortalidad. Dos hombres se enamoran de ella y lo sacrifican todo por conseguirlo, sus propias vidas y la de Faustine. Morel expresa su esperanza en que sus imágenes tengan alma, pero al final, el fugitivo descubre

que los intentos de Morel fueron en vano: no surge ni la conciencia ni el alma en las imágenes. Morel las sacrificó en pos de la inmortalidad. Así, se puede observar un paralelismo con los intentos de Fausto por conseguir el conocimiento del absoluto y elegir el camino que suponía renunciar a su alma.

¿Conocéis algún hombre que, habiéndose empeñado totalmente en un propósito, se encuentra al final del camino de su vida con que no alcanzó lo que se proponía? ¿Un hombre que, en busca de algo más noble y elevado, eligió el camino más escabroso; y habiendo renunciado a las cosas placenteras de este mundo, descubre tardíamente que el camino de su ascética marcha no conduce a ningún lado? Ese hombre es Fausto.¹⁷²

Sin embargo, esta perspectiva fallida puede interpretarse diferente si se entiende a la imagen de Faustine no como un fracaso, sino como el éxito de un simulacro que logra erigirse encima de su referente. Incluso, el fugitivo sugiere la posibilidad de la existencia de una conciencia y alma: las imágenes tomarían conciencia cada vez que las máquinas comenzaran a funcionar, “y si la imagen tiene —como creo— los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad”.¹⁷³ Así, cada semana sería como si la vivieran por primera vez. “Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera).”¹⁷⁴ El sentimiento amoroso no recaería en Faustine, tal vez, ni siquiera en Morel. El sentimiento activo del amor pertenecería entonces al fugitivo.

El protagonista desarrolla sus sentimientos por Faustine en los primeros capítulos de la novela. Su fijación por la mujer que mira el atardecer todos los días sucede aun en contra de su voluntad. Menciona que ella le ha dado esperanzas, pero que no quiere tenerlas. Aún sin hablarle, el sólo hecho de mirarla le despierta curiosidad y admiración. Así, el sentido de la vista es suficiente para desearla. Nuevamente el rol del espectador tiene relevancia. Si Faustine vive la misma

¹⁷² Eduardo Nicol, "El mito fáustico del hombre", *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 14 de julio de 2020, p. 50.

¹⁷³ Bioy, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 128.

semana como si fuera la primera vez o si carece de conciencia y alma, quien puede reafirmar su existencia y ser testigo de su imagen es el fugitivo.

Faustine-original, no aparece en la novela. Se ve su imagen, pero no a la *humana*. El protagonista nunca logra descubrir lo que pasó con ella, pero todo indica que murió. Sólo queda su imagen, y, sin embargo, se enamora de ella. La pregunta es: ¿de quién se enamora el fugitivo? ¿De la imagen de Faustine o de Faustine a través de su imagen? Para responder estas preguntas, considero que antes debo responder a la cuestión sobre qué o quién es verdaderamente la Faustine que aparece en la novela.

La situación es similar a la que se presenta en la pintura “Esto no es una pipa” de René Magritte, en la cual está representada una pipa, pero debajo de ésta se encuentra la inscripción “*Ceci n’est pas une pipe*”. La ironía se encuentra en que, efectivamente, no es una pipa, sino la *representación de una pipa*. La misma ironía o paradoja está en que el fugitivo no se enamora de Faustine, sino del simulacro de Faustine. La mujer *verdadera* está muerta.

Sin embargo, como ya lo he explicado con las ideas de Enaudeau, no es posible separar a la representación de su representado. Así como no se pueden separar las dos caras de una misma hoja, la imagen de Faustine no puede separarse de la existencia de Faustine. *Faustine-imagen* alude a *Faustine-original*. Enaudeau menciona que, aunque la filosofía griega hacía una distinción entre la cosa y la esencia, podíamos ver la cosa, pero nunca saber lo que es. En otras palabras, sólo es posible mirar la apariencia de los objetos, no su esencia. Asimismo, pone de ejemplo la vaguedad entre una persona y su oficio. Somos aquello que representamos.

La indistinción entre el oficio y la persona, entre el papel y el ser, hace del actor un signo, signo de representación y en representación, totalmente entregado a la luz pública, sin la reserva de una parte de sí, sin el secreto de una vida privada.¹⁷⁵

Hay más paradojas: por una parte, la representación muestra al referente.

“La representación se revela a sí misma y revela el objeto que la ha producido”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Enaudeau, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p 112.

Pero, si bien ambas figuras están intrínsecamente relacionadas, también es cierto que una destruye a la otra. Tanto Jean Baudrillard como Victor Stoichita y Corinne Enaudeau coinciden en que el éxito del simulacro se fundamenta en la aniquilación de su referente. Si no sucede de tal forma, entonces simulacro y referente tendrían que coexistir en el mismo lugar y espacio, y entonces ya no se trataría de un simulacro, sino de un doble o una copia. El referente debe estar ausente para que el simulacro se erija y muestre los signos de su modelo, sin que esté presente.

Además, señala una cierta predominancia del mundo sensible por encima del de las ideas. El espectador tiene por real lo que puede sentir. El fugitivo sólo tiene acceso a la *imagen de Faustine*, para él es *la real*. La *Faustine-original* es sólo una idea lejana. Es como si imagen y referente intercambiaran roles: la representación es lo real y lo real pasa a un plano ideal.

La imagen al duplicar el objeto, lo aleja e incluso lo anula, lo convierte en una sensación pura en la que desaparece el concepto, el objeto conocido. Cubre lo real con un velo cuya opacidad detiene el pensamiento, lo llena y lo basta. [...] Lo sensible eclipsa lo que figura.¹⁷⁷

Una vez que el modelo se ha ido o deja de existir, la única manera de acceder a él es mediante su representación. Por ello, cuando el fugitivo se resigna a la pérdida de Faustine, o al menos al hecho de no encontrarla nunca más, decide introducirse al mundo de las imágenes, pues entiende que no hay otra forma de estar con ella. “Pero todo esto, que razono juiciosamente, significa que Faustine ha muerto; que no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo”.¹⁷⁸

Enaudeau dice que “Por imperfecta que sea, la copia sigue siendo sin embargo el único acceso al modelo”.¹⁷⁹ Luego agrega que el peligro radica en que la representación quiera pasar por la presencia, el signo por la cosa misma. Así,

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 47- 48.

¹⁷⁸ Bioy, *op. cit.*, p. 143.

¹⁷⁹ Enaudeau, p. 31.

volvemos al punto de partida. Representación y modelo son dependientes, pero al mismo tiempo, para que el simulacro emerja, el modelo debe morir.

La Faustine que conoce el protagonista es la *Faustine-imagen*. Sin embargo, la imagen muestra a la que alguna vez fue la *Faustine-original*. Entonces, ¿de quién se enamora el fugitivo? De Faustine a través de su representación y al mismo tiempo de una mera imagen. En todo caso, la respuesta a la pregunta está en el espectador, que en este caso es el fugitivo. ¿Qué es lo que percibe y cómo llega al punto de sacrificar su vida en pos de permanecer junto a una imagen?

Antes del descubrimiento de la máquina de Morel, el fugitivo realiza una serie de hipótesis para explicarse su realidad. La primera es la de haberse contagiado de la peste y que sus efectos sean alucinaciones; la segunda, haberse vuelto invisible o que las otras personas estuvieran fingiendo una simulación organizada; la tercera, que se tratara de seres “de otra naturaleza u otro planeta” que tuvieran las características de los seres humanos, pero sin la capacidad de percibir; la cuarta, estar loco. Finalmente, su quinta hipótesis se centra en la posibilidad de que el grupo de personas estuviera muerto y fuera un visitante a modo de Dante o estuviera en otro punto del proceso de la muerte; en pocas palabras, que los veraneantes y él fueran fantasmas.

En el primer capítulo expliqué la relación de la imagen con los espectros. Las imágenes de Morel son una suerte de fantasmas, seres que se encuentran en el umbral de la vida y la muerte, que existen, pero carecen de corporalidad; lo cual, también les otorga la capacidad de trascender el tiempo y los espacios.

Según Enaudeau, los orígenes de la representación provienen de la interpretación que daban los griegos a esta palabra: para ellos, era la mera apariencia de la cosa, no ya la verdadera esencia, sino su sustituto devaluado, la imagen. Así, no es imposible establecer una relación entre Faustine con lo fantasmagórico. Las imágenes de la isla son, precisamente, copias de un grupo de

veraneantes ya muertos. El fugitivo, al encontrarse con Faustine, describe su experiencia de la siguiente manera:

Quando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente. Estuvo inmóvil, buscando sitio para extender la manta. Después caminó hacia mí. Con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (*como si hubiera estado en peligro de tocar un fantasma*).¹⁸⁰

Los mismos personajes realizan un guiño sobre la alusión a los fantasmas en diversas oportunidades. Quizá la intención del autor era la de confundir al lector, pero lo cierto es que estas referencias abonan a la idea de las imágenes como espectros o fantasmas. En una ocasión, uno de los personajes exclama: “Esta no es hora para cuentos de fantasmas”.¹⁸¹

Asimismo, después de que Morel explica su invento, Stoever, uno de sus amigos, le pide ver las imágenes que ha captado. En respuesta, el científico hace una analogía de las imágenes con fantasmas “Si ustedes me lo piden, cómo no; pero les advierto que hay fantasmas ligeramente monstruosos”.¹⁸²

Me interesa resaltar esta última frase, pues guarda una relación con la expresión del fugitivo al encontrarse cerca de Faustine. Éste último admitió sentirse horrorizado, como si estuviera en peligro de tocar un fantasma. Morel, por su parte, sugiere que los fantasmas tienen algo de monstruosos. ¿Cómo es posible que algo de naturaleza repelente haya despertado el sentimiento amoroso del protagonista? Tanto Corinne Enaudeau como Susan Sontag admiten que las imágenes provocan un efecto doble: atraen y repelen.

Por una parte, Sontag lo justifica esta ambivalencia porque el efecto realista de las imágenes (o fotografías) crean un sentimiento ambiguo: despiertan el interés sensorial, al tiempo que rebajan las barreras morales. “El realismo de la fotografía crea una confusión acerca de lo real que resulta (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto ya largo plazo) sensorialmente estimulante. Por lo tanto, nos aclara los ojos”.¹⁸³ Esta idea es parecida a la

¹⁸⁰ Bioy, *op. cit.*, p. 47. Las cursivas son mías.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸² *Ibidem*, p. 106.

¹⁸³ Sontag, *op. cit.*, p. 158.

expresada por Aristóteles en su *Poética*: mencionó que hay seres o situaciones que nos resultan desagradables, pero disfrutamos de ver sus representaciones.

Por su parte, Enaudeau manifiesta el poder de la apariencia, de la representación, la cual puede ser incluso mayor que el objeto original en sí mismo: “la imagen, ídolo venerado cuyo oro y cuyos ornamentos son todo el ser, seduce más que la cosa”.¹⁸⁴ Así, se pone de manifiesto el efecto de las imágenes en los espectadores. Para Jean Baudrillard, el mundo en el que vivimos ha sido reemplazado por unO copiado donde buscamos nada más que estímulos simulados. Tanto Morel como el fugitivo prefirieron una experiencia artificial y duradera a una efímera y mortal.

Las imágenes atraen por su apariencia de realidad; no la son, sólo la representan, pero esta dualidad tiene un afecto atrayente. El protagonista confiesa haber sido burlado por las imágenes. “Asombra que el invento haya engañado al inventor. Yo también creí que las imágenes vivían”.¹⁸⁵ Al final de la obra, el protagonista declara sus sentimientos hacia éstas y se siente abrumado por el hecho de enamorarse de una imagen.

Sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida. Aparecieron muchas veces, arriba, en los bordes. Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma.¹⁸⁶

El fugitivo es el único personaje externo al mundo fantasmagórico de las imágenes; por lo tanto, es el único que tiene conciencia y que es capaz de sufrir cambios físicos, emocionales y sentimentales. Pese a que no pueda ser correspondido por Faustine, sí logra desarrollar sentimientos amorosos hacia ella, aún después de su repulsión inicial.

Me he sobrepuesto a la repulsión nerviosa que sentía por las imágenes. [...] Es verdad que el roce de las imágenes me produce un ligero malestar [...]; esto pasará también. Estoy acostumbrándome a ver a Faustine.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Enaudeau, *op.cit.*, p. 40.

¹⁸⁵ Bioy, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 111.

¹⁸⁷ *Ibidem* p. 118.

Enaudeau explica la atracción de los sujetos por las representaciones. Como si se tratara de una obra teatral en la que el espectador se inmerge en lo que está viendo, así el fugitivo, al enfrentarse a las imágenes, se suspende temporalmente de su entorno para entrar a la de la representación. Las imágenes seducen por ambiguas, pero también porque tienen la muerte implícita.

El sujeto se deja seducir por su propia representación [...]. Toda obra fuerte arrastra a su testigo a la escena que ella le representa. El sueño es un mundo representado y vivido al mismo tiempo. Mundo sin libertad y, sin necesidad tampoco, sino como fatalidad. Conciencia cautiva de siluetas ficticias “ambiguas” y “fatales”.¹⁸⁸

La trascendencia de Faustine sólo puede estar completa con la perspectiva del fugitivo, quien, al dejarse seducir por la imagen, entra en su mundo, tal como el espectador de una obra de teatro lo hace con la puesta en escena que mira. La metáfora del mundo como teatro no es nueva,¹⁸⁹ y es posible encontrar diversos puntos de encuentro entre la isla de Morel y una representación escénica. En la misma novela, el narrador realiza constantemente analogías de este tipo. “Las escenas” que representan las imágenes de la isla son como una obra teatral que repite su función una y otra vez: “Como en el teatro, las escenas se repiten”.¹⁹⁰ La isla es entonces un espectáculo en el que el fugitivo es el espectador.

El invento de Morel recrea las sensaciones táctiles, olfativas, sonoras y visuales de aquello que capta; no reproduce seres vivos, pero sí provoca sensaciones. Lo interesante de esto, como ya lo he señalado, es que la sensibilidad radica en quien la percibe. Por ello, quien otorga existencia a isla y de todo lo que la habita es el fugitivo.

Corinne Enaudeau señala que no es necesario sospechar de la realidad del objeto, pues, independientemente de su naturaleza, la percepción recibe pacientemente los estímulos sensoriales. Es como volver a la cueva de Platón, en

¹⁸⁸ Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Jorge Piatigorsky (trad.), Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999, pp. 46 y 47.

¹⁸⁹ *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, publicada en el siglo XVII, es la muestra por excelencia de este tópico. *La comedia humana* de Honoré de Balzac es otro ejemplo.

¹⁹⁰ Bioy, *op. cit.*, p. 64.

donde sólo es posible observar sombras, mas nunca acceder al *mundo real*. De esta manera, se puede establecer otra analogía: el protagonista nunca podrá acceder a la verdadera Faustine; todo lo que puede conocer es su imagen, su espectro, su representación o simulacro. No obstante, sí existe un vínculo afectivo.

Así, la Faustine que el protagonista ama es la Faustine que conoce en la isla, aunque sea una mera proyección de sensaciones que percibe. El simulacro que describe Jean Baudrillard es exactamente la figura que nos muestra Bioy Casares en *La invención de Morel*. Faustine imagen ha tomado los signos de la Faustine humana y se ha erigido como un ente nuevo, uno que muestra a su referente y que al mismo tiempo lo oculta.

Morel creó una máquina capaz de emular sensaciones, en la que ni siquiera es necesaria la reproducción física. Sofisticó las tecnologías existentes a un punto en que superó todas las distancias espaciales y temporales. En la novela se muestran dos posibilidades de reproducción: la artificial y la orgánica. Los personajes desechan la segunda porque es finita.

El personaje principal de la novela se enamora de una mujer que ya no existe. La persona real *ha dejado de ser*. No obstante, se conserva su representación. Por consiguiente, el problema que aquí se plantea es el del amor más allá de lo físico. Faustine existe de alguna forma, pues su presencia supera la muerte de su cuerpo. De esta manera, se plantea también una relación con otro de los grandes temas que ha preocupado a la humanidad y al arte: la trascendencia del ser humano, la aspiración a la eternidad.

2. La trascendencia de Faustine

En la isla de *La invención de Morel*, el tiempo deja de ser lineal. Los hechos ocurridos en una semana se repiten por siempre. “El atroz eterno retorno”,¹⁹¹ menciona el fugitivo cuando se da cuenta de que los movimientos y palabras de las imágenes se repiten cada ocho días. Más adelante, es testigo de la escena en

¹⁹¹ Bioy, *op. cit.*, p. 63.

la que Morel revela sus intenciones. Su objetivo es la permanencia a modo de bucle infinito.

Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos– repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos.¹⁹²

Así, se reafirma la naturaleza de las imágenes: su propósito no es ser efímeras, sino permanecer por toda la eternidad. El único límite sería la funcionalidad de la máquina que les “da vida”. Al respecto, hay una nota a pie de página del propio Morel: “*Siempre*: Sobre la duración de nuestra inmortalidad; sus máquinas, simples y de materiales escogidos, son más incorruptibles que el Metro, que está en París”.¹⁹³

Las escenas de la novela no se presentaban como una secuencia, sino como un estado general continuo; es decir, la sucesión del tiempo queda cancelada, antes bien, se trata de un fluir constante. La eternidad parte de los mismos principios. Si un principio ni un fin, lo que se tiene es un tiempo circular. Esto también se confirma con la analogía de la isla como obra de teatro, pues tal como una obra que repite su puesta en escena, la isla presenta una y otra vez la misma secuencia de acciones.

En el capítulo 39, el fugitivo realiza una reflexión en torno a esta eternidad que se repite, la cual llama “eternidad rotativa”. Asimismo, explica la paradoja que implica la eternidad, pues los individuos que la experimentan viven cada momento como si fuera la primera vez. “Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores”.¹⁹⁴ La semana que se repite para las imágenes es la misma, pero, al mismo tiempo, es como si

¹⁹² *Ibidem*, p. 113.

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ *Idem*.

fuera la primera. “Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera)”.¹⁹⁵

La paradoja de representación que propone Enaudeau es que las imágenes sobreviven porque no tienen un futuro; no cambian ni mueren, pero tampoco hay posibilidad de cambio. Las representaciones se encuentran en ese estado de *entretiem*po, en el que no existe ni pasado ni futuro.

Ahora bien, ¿por qué la fijación con la trascendencia? Bioy Casares explica su postura en la novela desde los primeros capítulos, mediante una referencia a la teoría poblacional de Thomas Malthus. En el segundo párrafo de la novela, apenas iniciando el capítulo, el fugitivo menciona su propósito de escribir dos ensayos, *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio a Malthus*.

Atacaré, en estas páginas, a los agotadores de 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.¹⁹⁶

Es interesante que, por una parte y siguiendo la línea de Malthus, habla de la escasez de los recursos consecuencia de la sobrepoblación; es decir, de la *reproducción humana*. En segundo lugar, menciona diversos métodos de registro (escritos: documentos) y comunicación (periodismo y radiotelefonía), lo equivalente a la representación y a la reproducción. Gracias a éstos, ya nada puede quedar en el olvido.

Me interesa enfocarme en su alusión a Thomas Malthus,¹⁹⁷ quien escribió *Ensayo sobre el principio de la población*. En éste expone que el crecimiento de la población es mayor al de los recursos, por lo que, en algún punto, la escasez será inevitable. El ritmo de reproducción humana es mayor al de los alimentos y demás cosas que los humanos ocupan para sobrevivir.

la capacidad de crecimiento de la población es infinitamente mayor que la capacidad de la tierra para producir alimentos para el hombre. La población, si no

¹⁹⁵ *Ibidem*, 128.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 19 y 20.

¹⁹⁷ Fue un clérigo y erudito británico. Nació el 13 de febrero en Surrey y murió el 28 de diciembre en 1834. Tuvo una grande influencia en la economía política y la demografía. Es conocido principalmente por su *Ensayo sobre el principio de la población*.

encuentra obstáculos, aumenta en progresión geométrica. Los alimentos tan sólo aumentan en progresión aritmética.¹⁹⁸

Malthus desarrolló toda una teoría de naturaleza económica y filosófica, sin embargo, no profundizaré en ella. Lo que concierne a este trabajo de investigación es sólo este postulado. Aunque Malthus no menciona la palabra reproducción, precisamente a lo que se refiere su teoría es a esto: la reproducción orgánica tiene capacidades limitadas. El fugitivo tiene en mente esto cuando muestra su molestia ante el incremento exponencial del ser humano frente a los recursos finitos, por ello pretende escribir un ensayo contra los “agotadores de selvas y de los desiertos”.

De alguna manera, el ser humano trasciende por dos vías: biológicamente hereda sus genes teniendo hijos, por otra parte, perpetúa su imagen mediante la memoria o la representación. Así, el ser humano es capaz de sobrevivirse a sí mismo mediante su descendencia, a través de sus obras (representaciones que éste elabora) o por medio del recuerdo (representaciones que se hacen de éste: fotografías, pinturas, memorias escritas). A esto le llamamos *trascendencia*. Los humanos trascienden sus propias vidas: estarán presentes en otros seres o en imágenes y memorias. Corinne Enaudeau sostiene que hay que dos formas de trascender mediante la representación:

Dos vertientes de la representación: el recién llegado o el espectro. El otro en lo mismo, un otro del mismo nombre, el aliado, el hijo que será la muerte del padre, que tomará la palabra y seguirá la historia, o bien el mismo apenas otro, duplicado sin fin en el eco de los espejos, la psique enterrada en el hielo, el niño coagulado en destino.¹⁹⁹

Hay una relación entre estas ideas de reproducción y la teoría de la representación que he desarrollado en este trabajo. *Reproducción*, según la Real Academia Española, es “cosa que reproduce o copia un original”.²⁰⁰ Así, *reproducir* es la acción de crear *representaciones*. Desde un inicio, el protagonista de *La*

¹⁹⁸ Thomas Roberth Malthus, *Primer ensayo sobre la población*, Sarpe, Madrid, 1983, p. 33.

¹⁹⁹ Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Jorge Piatigorsky (trad.), Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 88.

²⁰⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>, 23 noviembre 2020.

invención de Morel siente una afinidad a las ideas de Thomas Malthus, y después al conocer la máquina del científico y la naturaleza de las imágenes, reafirma su inclinación hacia las ideas maltusianas.

De esta manera, el fugitivo rechaza la reproducción del ser humano que acabará con los recursos naturales y opta por la segunda vía: la inmortalidad a través de la representación. En este caso, mediante espectros con ayuda de las herramientas tecnológicas. Imágenes sin futuro, pero también incorruptibles ya.

Creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia.²⁰¹

Lo que carece de un cuerpo físico no puede corromperse, no se ve desgastado por el paso del tiempo. Aquello que no tiene materia no ocupa un lugar, por lo tanto, lo inmaterial sobrevive al tiempo y al espacio. Si a través de una fotografía es posible retener la imagen de una persona, la máquina de Morel hizo posible retener, además de imágenes, todas las sensaciones.

Así, el fugitivo expone que la inmortalidad no supone prolongar la vida orgánica, sino conservar aquello que no se limita a lo físico. Faustine es inmortal no porque siga existiendo corporalmente, sino porque su imagen seguirá viendo el atardecer por toda la eternidad. Además, su imagen, siempre permanecerá en la isla, pero seguirá existiendo independientemente de los sucesos que sigan ocurriendo en el exterior. Sólo un desperfecto de la máquina podría suponer su fin.

La reproducción humana es una continuación y una renovación de la vida, según las palabras de Enaudeau, pero la reproducción de imágenes es un presente continuo e infinito, aunque sin posibilidades de futuro; es autosuficiente e inmóvil. Por ello, Enaudeau menciona que hay que elegir entre estas dos formas de reproducción humana:

En síntesis, hay que escoger: o bien la descendencia del nombre en la sucesión de generaciones, en el distanciamiento de su diferencia en el seno de la reproducción —en síntesis, la renovación de la vida—, o bien mutismo de la

²⁰¹ Bioy, *op. cit.*, p.29.

autosuficiencia, en la inmovilidad hipnótica del espejo, tan eterna como el sueño de la muerte.²⁰²

Esta sentencia parece desesperanzadora, pero sólo confirma lo que ya he explicado con las teorías de Baudrillard, Sontag y Enaudeau. Las imágenes se quedan fijadas para la eternidad, pero sin futuro. “Las copias sobreviven, incorruptibles”.²⁰³

La representación no se abre sobre ningún posible, es impotente para forzar el futuro. Del otro lado de la ventana todo se ha oscurecido. Lo real ha perdido su sentido, para no ser más que su desecho sensible.²⁰⁴

Las imágenes, aun cuando sean artificiales, aun así son preferidas y elegidas sobre la vida orgánica. Como dice Enaudeau, la distinción entre lo real y lo artificial ya se ha difuminado. François Gantheret, citado por Enaudeau, profundiza en el deseo despertado por las representaciones. Para él, el interés por la representación radica en esta característica de atemporalidad. Las imágenes son elementos suspendidos en el tiempo y en el espacio.

La representación, en cuanto es el deseo realizado, no tiene comienzo, ni fin, ni escansión: ella es instante eternizado [...]. Y sólo la representación visual ofrece esta posibilidad de un configurativo inmovilizado, una representación de la realización del deseo ubicada intemporalmente ante (*vor-es-tellft*) un sujeto que suspende de ella su mirada, desde siempre y para siempre.²⁰⁵

Al ser atemporal, tiene en sí misma la característica de trascendencia. Y más aún, como menciona el autor Gantheret, citado por Enaudeau, las representaciones visuales son accesibles para un espectador que puede mirarlas para toda la eternidad. Nuevamente se explica la importancia del fugitivo y de su mirada para dar cuenta de la trascendencia de Faustine. Enaudeau explica que la representación no sólo rompe con las barreras temporales, sino espaciales. Lo cual hace posible que el espectador se compenetre con ella.

Anhelo mortal de una alienación radical: que el representante rompa con su representado, que la carne se divida, que pierda su reversibilidad y se anonade.

²⁰² Corinne Enaudeau, *La paradoja de la representación*, Jorge Piatigorsky (trad.), Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 88.

²⁰³ Bioy, *op. cit.*, p.140.

²⁰⁴ Enaudeau, *op. cit.*, p. 45.

²⁰⁵ F. Gantheret, “Étude d’un modèle perceptif en psychanalyse”, en *Psychanalyse à l’Université*, núm. 40, octubre de 1985, p. 499, *apud*. Enaudeau, *op. cit.*

El tacto se toca inmediatamente, la visión quiebra ese inmediato (lo visible está a distancia, fuera de los límites de mi cuerpo), pero restablece la unidad mediante el espejo. El espejo extrae de sí mismo una sombra, la película del ser, su apariencia.²⁰⁶

En *La invención de Morel* se expresa la misma idea de atemporalidad, y más que eso, el autor menciona un concepto clave: “remanencias”. En otras palabras, aquello que queda, que permanece. La trascendencia es justo eso: aquello que permanece a través del tiempo y el espacio. La realidad creada por Morel, es decir, la isla llena de representaciones es un lugar donde espacios y tiempos diferentes coexisten.

La inmortalidad podrá germinar en todas las almas, en las descompuestas y en las actuales. Pero, ¡ay!, los más recientes muertos nos asomarán a tanto bosque de remanencias como los más antiguos.²⁰⁷

La particularidad de la isla de Morel es que aquellas remanencias fueron creadas artificialmente con ayuda de la ciencia. En *La invención de Morel* la trascendencia de la amada se encuentra en su esencia, no en su realidad material. Puesto que el cuerpo es mortal, lo que persiste son las sensaciones. Esto es visible en dos momentos: uno dentro de la ficción y otro que expone mediante un recurso metafictional.

La novela está estructurada a modo de diario, el cual tiene notas de un supuesto editor. En ellas se encuentran aclaraciones, traducciones, y, en ocasiones, se pone en duda lo escrito por el protagonista. Hacia el final de la novela, el fugitivo realiza una lista de las cosas a las que no encontraba explicación y que luego de conocer el mecanismo de la máquina toma sentido. En respuesta, el editor comenta que el único punto que quedó sin esclarecerse fue el más increíble: “la coincidencia, en un mismo espacio, de un objeto y su imagen total. Este hecho sugiere la posibilidad de que el mundo esté constituido, exclusivamente, por sensaciones”.²⁰⁸ Estas ideas tienen relación también con las

²⁰⁶ Enaudeau, *op. cit.*, p. 68.

²⁰⁷ Bioy, *op. cit.*, p. 117.

²⁰⁸ Bioy, *op. cit.*, p. 147.

teorías filosóficas de Hume sobre las impresiones y la de Berkley sobre el inmaterialismo.

El segundo momento ocurre en el universo ficcional de la isla de Morel, la máquina del científico es capaz de emular las sensaciones, y con ello, re-crea el mundo existente. Se pretende dar una explicación y estructura científica.

Una persona o un animal o una cosa es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de las ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica [...] Ningún testigo admitirá que son imágenes.²⁰⁹

En la novela, las imágenes que “habitan” la isla son *simulaciones* de los sentidos. Es decir, lo que el fugitivo percibe, son simulacros de las personas que alguna vez existieron. De alguna manera, la trascendencia del resto de los personajes está en las sensaciones que Morel logró reproducir.

En otras palabras, la amada puede *existir* y tener apariencia de *no ser real*, o bien, *no existir*, pero tener apariencia de *realidad*. Nuevamente encontramos un paralelismo; ahora, entre los dos personajes femeninos principales. Faustine es una “imagen” que se debate entre el ser y la apariencia. Faustine humana ya no existe, pero su imagen simula realidad.

Se entiende, por lo tanto, que la amada es algo más que sólo materialidad. La identidad de Faustine se debatirá entre el ser y el no-ser, ya que, si la vida no está definida, tampoco la muerte. De esta manera, la existencia de la amada es metafísica, va más allá del espacio y del tiempo. Del mismo modo, los sentimientos no están ligados a la materia, por lo que tampoco están sujetos a un tiempo y espacio determinados.

En *La invención de Morel*, el fugitivo se asume como inmortal cuando descubre su amor por Faustine. Una frase dedicada a ella condensa esta idea: “Ya no estoy muerto: estoy enamorado”.²¹⁰ En su diario, extiende el significado: “Creo que me cegaban: la afición a presentarme como un ex muerto; el descubrimiento

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 103.

²¹⁰ Bioy, *op. cit.*, p. 53.

literario o cursi de que la muerte era imposible al lado de esa mujer”.²¹¹ La idea expresada por el protagonista es que los amantes no mueren.

La inmortalidad se presenta de dos formas. Por una parte, en el fugitivo que ama, y por otra, en las imágenes que habitan la isla. No obstante, si Faustine es sólo una imagen amada y no un agente que ama, ¿podría aplicarse esta sentencia de inmortalidad entre dos amantes? En todo caso, recaería en quienes la aman: en Morel y en el fugitivo.

Morel tuvo que construir un simulacro para que Faustine no muriera, incluso aun cuando ella no le correspondía. El fugitivo narra sus suposiciones en las últimas páginas de su diario: “Faustine evitaba su compañía; él, entonces, tramó la semana, la muerte de todos sus amigos, para lograr la inmortalidad con Faustine”.

²¹² Asimismo, en los encuentros entre Morel y Faustine, es evidente que el cortejo es unidireccional. Ella nunca le corresponde. Sin embargo, aun así, quiso una eternidad junto a ella. O quizá, precisamente porque en el mundo real, no tenía posibilidades, optó por hacer realidad sus deseos a través de la representación, tal como lo hace el fugitivo al final de la novela, quien, al ser incapaz de encontrarse con la verdadera Faustine, se graba junto a ella para simular que eran amantes.

Sin embargo, en el caso del fugitivo sí hay un cambio. *Faustine-imagen* le otorga existencia. “No estuve muerto hasta que aparecieron los intrusos; en la soledad es imposible estar muerto”. ²¹³ Esta idea es diferente a la de la inmortalidad. No es que no sea mortal, es que no puede morir lo que no está vivo. Por lo tanto, es a través de la mirada de un otro como se afirma la existencia, aun cuando se trate de una representación. Esto es más evidente en el siguiente pasaje: “un muerto en esta isla has desvelado”.²¹⁴ Es decir, a través del encuentro con *Faustine-imagen*, logró descubrir o poner de manifiesto su mortalidad.

Al amar, el fugitivo adquiere la *conciencia de la eternidad*. Por eso inmediatamente pasa a la siguiente frase: “Ya no estoy muerto, estoy enamorado”.

²¹¹ *Ibidem*, p. 52.

²¹² *Ibidem*, p. 148.

²¹³ *Ibidem*, p. 83.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 52.

Al mismo tiempo, la llegada del protagonista a la isla, de alguna forma también otorga existencia a las imágenes. Éstas, al carecer de conciencia, no se saben inmortales; por lo que sólo un observador externo podría adjudicarles esa característica. Las imágenes bien pueden actuar como una especie de espectáculo.

Lo que se ofrece a la vista no es espectáculo sino en la medida en que se le mira. La actitud atenta y estética «del que mira» –que, por consiguiente, se convierte en un espectador– crea el espectáculo. [...] Un hecho cualquiera no llega a ser espectáculo, sino (sic) tiene espectadores. El «espectáculo del mundo» implica que un hombre, al menos, deje de intervenir en él para que se dedique a observarlo.²¹⁵

La inmortalidad se presenta en aquellos que aman. Morel logra inmortalizar la imagen de Faustine, pero es el fugitivo quien da nuevamente existencia a esa imagen. Cuando el fugitivo descubre la naturaleza de las imágenes, se siente abatido en un principio; lo que más le duele es la imposibilidad de tener contacto con la Faustine de carne y hueso, pero luego admite la fuerza de su amor. Lo que en un principio rechaza, luego cobra sentido. Compara a las imágenes con fantasmas. Éstos tienen características difusas: no están vivos ni muertos.

Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de las imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma).²¹⁶

El nuevo cielo ya no es un cielo de almas, sino de imágenes. La inmortalidad ahora se manifiesta a través de la memoria que se ayuda de la tecnología. Ni Morel ni el fugitivo esperan encontrar a Faustine en alguna especie de “cielo” o de “reino divino”. Su nueva vida después de la muerte está en las imágenes.

Así, se establece que el nuevo cielo es el cielo de la memoria, la cual se materializa a través de distintas expresiones, como la escritura. Tiene sentido,

²¹⁵ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego (trad.), Akal, Madrid, 1998, pp. 527-528.

²¹⁶ Bioy, *op. cit.*, p.111.

entonces, que el fugitivo planea escribir dos ensayos y un diario a manera de testimonio. “La *Defensa ante sobrevivientes* no dejará dudas: como en la realidad, en la memoria de los hombres –donde a lo mejor está el cielo–”.²¹⁷

Mediante el diario del fugitivo, los lectores también conocen y dotan de existencia a Faustine. La escritura es una representación que tiene efecto en cada lectura. Cada vez que un lector entra en contacto con un texto, la escritura vuelve a “cobrar vida”. Por supuesto, las imágenes son la figura central en la novela y en el presente trabajo. Ellas vuelven a presentar la figura de Faustine; la máquina es el almacén, el cielo en el que su alma-imagen reside. En esto radica la trascendencia de Faustine: en el simulacro que se erige de ella cada vez que la máquina funciona. Su alma-imagen estará por siempre viviendo la misma semana.

El fugitivo se encuentra encerrado en la caverna de Platón: mirando imágenes espectrales, peor aún, enamorado de una de ellas. La paradoja radica en que ama a una imagen que al mismo tiempo es la única remanencia de *Faustine-original*. En otras palabras, el protagonista está enamorado de Faustine a través de su imagen. Sin embargo, la única cosa que no conseguirán ni Morel ni el fugitivo será la creación de vida o alma. La representación, hasta el momento, sigue siendo vacía y sin posibilidad de cambio o futuro. Faustine se encuentra en la conciencia del protagonista, pero él no se encuentra en la de ella.

Al hombre que, basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso.²¹⁸

Sin embargo, “los seres entran en su destino porque son representados”, dice Levinas. Ya no se aspira a un cielo divino para alcanzar la eternidad: el cielo ahora es artificial. Las almas ahora viven en imágenes que se reproducen en un bucle infinito. La trascendencia de Faustine, entonces está en su representación que se repite por tiempo indefinido, y el único freno sería la descompostura de las máquinas.

²¹⁷ Bioy, *op. cit.*, p. 25.

²¹⁸ Bioy, *op. cit.*, p. 154.

Conclusiones

En *La invención de Morel* existen dos Faustine: la humana y su imagen. No obstante, sólo conocemos a la segunda, pues de la primera se presume que murió poco después de haber sido grabada. El fugitivo se enamora de *Faustine-imagen*, pero al mismo tiempo de *Faustine-original*, pues, pese a que la apariencia no es la cosa en sí, el simulacro se presenta a sí mismo al tiempo que muestra a su modelo. En otras palabras, el protagonista se enamora de Faustine, mediante su representación, porque ambas, original e imagen, están intrínsecamente relacionadas.

En esto consiste una de las principales paradojas de la representación: *Faustine-imagen* remite a un ausente: toma los signos de Faustine y los vuelve a presentar; no obstante, al mismo tiempo que revela la apariencia del objeto original, lo esconde; pues, aun cuando hace referencia al modelo, en realidad se presenta a ella misma.

De esta manera, se comprueba que *Faustine-imagen* no es *Faustine-original*, sino su representación y su simulacro; sin embargo, al mostrarla, enlaza su existencia a su referente. La representación subsiste a su modelo por su cualidad de artificialidad, pero lo que trasciende es lo que muestra: a Faustine.

Pese a que para Platón este dilema se trata de un engaño porque la representación da realidad a aquello que no la tiene, Aristóteles y Corinne Enaudeau coinciden en que el mundo sensible, es decir, el de las apariencias, es la única forma que se tiene para acceder a la cosa en sí. De esta manera, el fugitivo no puede conocer a *Faustine-original*, pero sí puede conocerla a través de su imagen. La representación es lo real y lo real pasa a un plano ideal.

Morel opta por grabar a Faustine con el fin de obtener una eternidad cíclica junto a ella, aún a costa de sacrificar el presente. Conforme a las ideas de Enaudeau, el acto de representar nace de la nostalgia, del deseo de conservar un recuerdo frente a la realidad que está dejando de ser; se trata de una idea de

preservación que lleva consigo la negación a la muerte. Morel sacrificó el presente para obtener la eternidad.

Se mencionó el tema de la espectralidad, ya que las imágenes, como los fantasmas, son entes que trascienden el tiempo. La *espectralidad* es como el simulacro: ni doble ni copia, sino la apariencia que toma los signos de lo que estuvo vivo. Las imágenes de la isla de Morel continúan deambulando en el mundo de los vivos, como fantasmas. Tanto éstos como aquellas toman la imagen de una persona y luego adquieren existencia autónoma, incluso aun cuando la persona reproducida por los aparatos ya no esté viva. En su origen, *fantasma* significa por igual imagen y aparecido. De ahí la importancia de comprender el concepto: las imágenes de *La invención de Morel* son como los fantasmas, que persisten a través del tiempo y el espacio y “aparecen” en el mundo de los vivos aun cuando su fuente de existencia haya desaparecido.

Las imágenes de la isla, incluyendo a Morel, son una suerte de espectros de aquellos veraneantes que estuvieron ahí años atrás. No están vivos, pero tampoco del todo muertos. Son entes que se mueven sin cuerpo físico. Han quedado atrapados en un bucle por tiempo indefinido.

Para Morel, la retención de un momento específico es lo que lo motivó a capturar la imagen de su amada y la de sus amigos; quería tomar escenas de sus vidas, un álbum de presencias, como una tarde con Faustine o fragmentos de conversación. Como lo explica Enaudeau, el acto de tomar una fotografía proviene de la nostalgia, de la conciencia de que lo efímero del momento. Por ello, sacrificar el presente a cambio de una permanencia futura es más atractivo para el científico, quien anhela “dar perpetua realidad a su fantasía sentimental”.

Por otra parte, para el fugitivo la elección entre representación y realidad es diferente. Morel decidió por Faustine y por sus amigos: sin su permiso, capturó la imagen de todos. En cambio, la decisión del fugitivo de usar la máquina de Morel para introducirse a sí mismo en la realidad de las imágenes, le atañe sólo a él.

El protagonista elige morir a cambio de obtener una eternidad junto a Faustine. En diferentes obras literarias, el miedo a la muerte y al paso del tiempo es una motivación constante para optar por la representación de la amada, ya que, si las creaciones artificiales no están vivas, precisamente eso significa que no pueden morir. Así lo demostré en cada forma de representación. En “La muñeca reina” de Carlos Fuentes y en “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández; la creación de muñecas tiene la función de retener la vida y un momento específico de las referentes. En el primer caso, la muñeca que simula ser Amilíamía pretende guardar su imagen de niña sana; en el segundo, el protagonista anhela crear tener la representación de su esposa ante el miedo de una muerte repentina.

Con el relato de E.T.A. Hoffman, “El hombre de arena” se demostró que a pesar de que la representación sea más verosímil con ayuda de la tecnología, sigue sin tener agencia. A pesar de que el autómatas funcione mediante diferentes mecanismos, nunca podrá suplantar del todo a una persona real. La representación, como los ídolos, está congelada en un instante interminable. Nada sale y nada entra de ella. Las mismas condiciones aplican para *Faustine-imagen*: tiene la forma de Faustine, pero no tiene conciencia. Sin embargo, su cualidad de imperturbable también le otorga la característica de eternidad.

Los paralelismos entre “El retrato oval” de Edgar Allan Poe y *La invención de Morel* reafirmaron la característica del simulacro: para que éste emerja debe morir el referente. De igual manera, se muestra la persistencia de la representación frente a su modelo. En el cuento de Poe, la mujer que es representada en una pintura enferma poco a poco hasta que muere; en *La invención de Morel*, las personas que son grabadas por la máquina pierden su cuerpo paulatinamente.

Mediante Susan Sontag fue posible comprender algunas implicaciones de las imágenes; por ejemplo, que poseerlas es poseer fragmentos del mundo y del tiempo, ya que son miniaturas de la realidad que se pueden manipular y *reproducir*. Asimismo, las imágenes poseen una característica de atemporalidad.

Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad de la que jamás habría gozado de otra manera. Por este motivo, la imagen de Faustine persiste en el tiempo, aunque ella ya no exista físicamente. Al final se concluye que no hay una *Faustine-imagen* sin Faustine. Ambas se corresponden recíprocamente. Son las dos caras de un mismo ente. La representación es inseparable de su representado.

La eternidad en *La invención de Morel* no se sustenta en la prolongación lineal e indefinida de la vida, sino en la repetición constante de las representaciones. Por ello, el fugitivo menciona que se trata de un eterno retorno, o de una eternidad cíclica. La máquina es el almacén, el cielo en el que su imagen reside. En esto radica la trascendencia de Faustine: en el simulacro que se erige de ella cada vez que la máquina funciona. Su imagen estará por siempre viviendo la misma semana. El fugitivo se encuentra encerrado en la caverna de Platón: mirando imágenes espectrales, enamorado de una de ellas, y al final de la novela, él mismo se convierte en una imagen que repetirá la misma semana por la eternidad... o hasta que las máquinas dejen de funcionar.

El tema principal del presente trabajo de investigación es la *representación* y el *simulacro* en la imagen de Faustine. Sin embargo, en el desarrollo se encontraron algunas líneas de investigación que podrían ser útiles a futuras o futuros tesis interesados en nuevas interpretaciones de la novela. Al realizar el recorrido por las obras literarias que también han desarrollado el tema de la representación de la amada, se halló que la figura de la mujer suele ser tratada como objeto. Una interpretación feminista podría aportar una lectura profunda e indagar por las motivaciones que llevan a científicos o creadores a realizar representaciones femeninas.

Por otra parte, se halla pertinente un análisis desde los estudios culturales entre las imágenes de Morel como simulacros y los avances tecnológicos del siglo XXI. Nuevos inventos como la realidad virtual abren la posibilidad a interpretaciones éticas y filosóficas como las que se plantearon en este trabajo de

investigación. Como en *La invención de Morel*, las nuevas tecnologías son una suerte de simulacros en los que la humanidad busca la trascendencia.

La elección de un análisis literario desde la perspectiva filosófica tuvo como motivación realizar un estudio multidisciplinario que aportara una interpretación actual con la que los lectores puedan sentirse más identificados. Tanto en *La invención de Morel*, como en la vida moderna, la tecnología crea simulacros tan verosímiles y duraderos que, aunque representen la vida, a veces parecen ocultarla. Se espera que este trabajo de investigación aporte a los lectores una perspectiva actual y profunda de la novela.

Bibliografía

Angel Toro, Luciano y Velasquez Prieto, Daniel, “Los principios físicos de la holografía”, *Revista Universidad EAFIT*, núm. 100.

Aristóteles, *Metafísica*, Gredos, Madrid.

Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid.

Audi, Robert (ed.), *Diccionario Akal de filosofía*, Huberto Marraud y Enrique Alonso (trads.), Akal, Madrid, 2004.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Madrid, 1978

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Cátedra, Madrid, 2015.

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Planeta, Buenos Aires, 2015.

Cubillo de Aragón, Álvaro, *Las muñecas de Marcela*, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Dámaso Alonso, Carlos, *Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, 2012, en línea http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/adolfo-bioy-casares--una-poetica-de-la-invencion/html/7d8c4bce-0bfb-4342-952f-8e58360778ba_3.html#l_0_

De Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2001.

Derrida, Jacques, “El cine y sus fantasmas” en *Cahiers du cinema*, núm., 556, Fernando La Valle (trad.), abril 2001, pp. 5-20.

Dolgopol, Diego Gabriel, “La Década Infame en la Buenos Aires: 1930-1940”, *Revista de Claseshistoria*, 15 de julio de 2012, pp. 2-7.

Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Jorge Piatigorsky (trad.), Editorial Paidós, Buenos Aires, 1999.

Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, Editorial Anagrama, Madrid, 1997.

Glantz, Margo, “Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: la invención de Morel y la arcadia pastoril, Biblioteca virtual Miguel Cervantes”, *Intervención y pretexto*, México, UNAM, 1980, pp. 29-52.

Gordon, José, “El cerebro y la invención de Morel”, *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, abril 2006, núm., 26, México, p. 110.

Gutiérrez Canales, Giovanni, "Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia", en *Byzantion nea hellás*, n. 35, Chile, nov. 2016, pp. 97-106.

Hernández Navarro, Miguel Ángel, "Desvelar la tradición. Heterocronía y posmedialidad en Background Story de Xu Bing" en *IMAFRONTE*, núm. 23, 2014

Hirschberger, Johannes, *Historia de la filosofía*, Luis Martínez Gómez (trad.), Tomo I: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, 15ª ed, Herder, Barcelona, 1994.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus "El hombre de arena", *El hombre de arena y otras historias siniestras*, Valdemar, Madrid, 2007.

López Pellisa, Teresa, "El digitalismo en La invención de Morel", *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid). Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.). Madrid, Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 893-911.

López Pellisa, Teresa, "Virtualidades Distópicas en la ficción analógica: *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núm. 238-239, enero-junio 2012, pp. 73-89.

Malthus, Thomas Roberth, *Primer ensayo sobre la población*, Sarpe, Madrid, 1983, p. 33.

Marco, Joaquín, "El 'realismo mágico' y lo 'real maravilloso'" en Puccini, Darío y Yurkievich, Saúl, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Rodríguez, Juan Carlos et al. (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Montoya Juárez, Jesús, *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata* (tesis), Ángel Esteban (dir.), Universidad de Granada, Granada, Consultado en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17679254.pdf>

Morales Alatorre, Perla Yolanda, *Ritual de la "muerte niña" en México. (Finales del siglo XIX y principios del siglo XX)*, (tesis), Universidad Nacional Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México, 2009.

Mora Martínez, Martín, "Reseña de 'Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza' de Donna J. Haraway", *La ventana*. Revista de estudios de género, vol. 4, núm. 33, 2011, pp. 334-344.

Mora, Vicente Luis, "Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica" en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, vol. 2 2017, pp. 267-280.

Nicol, Eduardo, "El mito fáustico del hombre", *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 14 de julio de 2020, pp. 47-64.

Platón, *Fedro*, Gredos, Madrid, 2014.

Platón, *La República*, Gredos, Madrid, 2014.

Poe, Edgar Allan, "El retrato oval" en *Tierra Adentro*, Audrey Rodríguez Olivares (trad.), consultado el 25 de julio de 2020 en <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-retrato-oval/>

Quiroga, Horacio, "El vampiro", *Más cuentos (cuentos de la selva)*, México: Porrúa, 2006.

Ramírez, Isabel, "Más allá de la ficción. La transformación de lo artístico en un entorno virtual", *Argumentos de razón técnica: Revista española de ciencia, tecnología y sociedad, y filosofía de la tecnología*, núm. 6, Universidad de Sevilla, 2003, p. 19.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>, 23 octubre, 2020.

Reale, Giovanni y Antiseri, Daniel, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Herder, Madrid.

Soares, Lucas, "La significación ética de la mimesis poética en la República de Platón y su influencia en la estética de Gadamer y Badiou", *Cuadernos de Filosofía*, núm. 60, 2013, pp. 27-41.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Horacio Vázquez Rial (trad.), Seix Barral, Barcelona, 1984.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Carlos Gardini (trad.), Alfaguara, México, 2006

Souriau, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego (trad.), Ediciones Akal, Madrid, 1998

Stoichita, Victor I., *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Ana María Coderch (trad.), Madrid, Siruela.

Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1994.

Watchtower Bible and Tract Society of New York, *Traducción del nuevo mundo de las Santas Escrituras*, Watchtower Bible and Tract Society of New York, Nueva York, 1987.