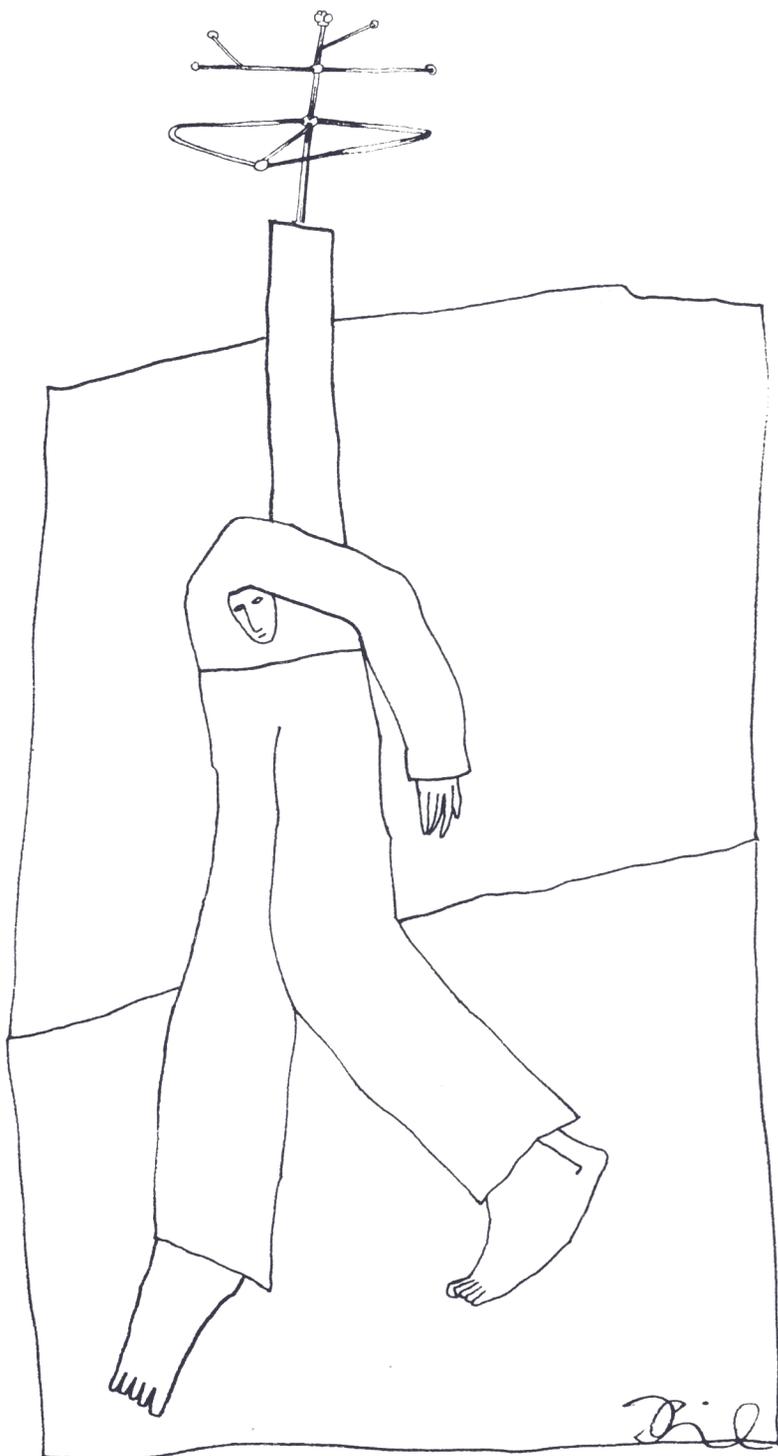


DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

LOS PARAÍDOS VULNERABLES



Escrita en 1940, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, ha resultado mucho más profunda en sus propuestas en torno a la imagen reproductora de la realidad (principio rector del cine), que una gran cantidad de textos de ciencia-ficción. Morel inventa un aparato que ofrece la posibilidad de permanecer fuera del tiempo y el espacio "normal": ofrece una inmortalidad relativa y, por lo tanto, vulnerable.

DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS. ENSAYISTA. HA PUBLICADO ENTRE OTROS LIBROS: *LUIS BUÑUEL: LA TRAMA SOÑADA* (UNAM), *APUNTES PARA UN RETRATO DE ALEJANDRA* (POESÍA), *SEMEJANZA DEL JUEGO* (JOAQUÍN MORTIZ).

1. LA INTEMPORALIDAD DEL PRESENTE

El cine hereda de la fotografía lo que puede llamarse *la intemporalidad del presente*: a la vez que el umbral muestra un lapso precioso por fugaz, la imagen sobrevive y se interna en el tiempo llevando su mensaje irrepetible. Ese instante deviene intemporal: puente entre dos islas, apariencia de lo que perdura. Además de la ya inmensa carga de realidad que recibe de la fotografía, más tarde sonido y color enriquecen el lenguaje fílmico. La pantalla conquista otro sentido humano —el oído— y posteriormente perfecciona el primero —la visión—: el color amplía la gama "realista" y, con el sonido, parece decidir la victoria de quienes valoran el cine en la medida de su "fidelidad a lo real". Nace entonces el realismo como inercia, límite inmovilizador.

En efecto: la corriente experimental de principios de siglo había conseguido trascender los propios elementos que constituían la totalidad del cine (el silencio, el blanco y negro), iniciando con ello una corrección de rumbo, una re-vuelta tendiente a devolver la pantalla a su potencialidad originaria. Sonido y color dan un duro golpe a toda corriente de búsqueda, en tanto son utilizados como último confinamiento. De entrada, Hollywood genera un monumental gambito retroactivo: el silencio se transforma en *mudez*, el blanco y negro en *ausencia de sonido*. Los factores que antes definían al cine de la A a la Z sufren un artificial reacomodo: en bloque, las cintas silentes quedan bajo el membrete "experimental" (las "estilizaciones fílmicas"). Toda película anterior a las innovaciones técnicas resulta globalmente definida como "infidel a la realidad", es decir, como *irreal* (el "verdadero cine" comienza con los perfeccionamientos mecánicos). Lo que era "de la A a la Z" queda como "prehistoria del alfabeto": en ese instante surge la fatal ruptura y comienza a usarse el redundante concepto "cine experimental" para implicar, por contraposición, a un cine que "ya no experimenta" y que desde entonces se basa en un conjunto de fórmulas petrificadas.

En un momento en que la pantalla habla y se colorea, toda aventura se vuelve "obsoleta" puesto que el sentido de experimentación se torna eminentemen-

te *técnico*. Incluso una película que en las décadas posteriores elige el blanco y negro, sólo se singulariza *técnicamente* de las demás. Optar por el silencio será inadmisibles y en todo caso se prescindirá del diálogo: cintas *Silent Movie* (Mel Brooks, 1976) o *El baile* (Ettore Scola, 1983) basarán su experimentación en emplear una técnica "voluntariamente limitada" y su modernidad en "actualizar recursos de la pre-historia".

Tras el advenimiento del sonido y el color, Hollywood alcanza un logro virulento al conseguir que *de golpe envejezca* el primer cine y pierda vigencia. Finalmente se da la estocada conclusiva al fomentarse el uso del concepto "cine mudo" con implicaciones peyorativas: el público aplica un sobreentendido letal, que de modo automático convierte en *incompletos* a los filmes silentes de alto vuelo, mutilándolos *a posteriori*. Desde ese momento tales obras *jamás han de ser vistas como lo fueron en su momento* (y no por la lejanía temporal sino porque la óptica que las contempla se construye a base de distancias insalvables y retroactivas).

De una u otra forma, el espectador terminará entendiendo la primera etapa del cine del mismo modo en que valora el brasero en comparación con la estufa de gas. Despojados de contenido, el realismo es carrera tecnológica, "forma" susceptible al desarrollo mercantil oferta-demanda. Tarde o temprano ese camino arroja sus terribles consecuencias: la eficacia de un producto fílmico corresponderá menos a su búsqueda que a su línea aerodinámica, a su mecánico adelanto: no habrá obras sino *modelos* sujetos a catálogo y mercado. La cultura de la imagen obedecerá al impulso de *alcanzar lo real*, pero del mismo modo en que el "progreso" occidental es una fuga y no una persecución.

En el "reino icónico", cada *producto* en circulación —como muy bien lo sabe el lenguaje del *marketing*— venderá el siguiente producto que ya lo supera *a priori*, aunque todavía no exista. La carrera industrial mira con ternura al brasero y con indiferencia a la estufa de gas; cuando aparezca el horno de microondas, la amabilidad condescendiente (y hasta la conmovida añoranza) recaerá en la estufa mientras que el brasero tenderá a perderse en la nebulosa lista de arcaísmos en que ahora duerme la fogata prehistó-

rica a la luz de las estrellas. Cuando el holograma incorpore la tercera dimensión y a la vez rompa la última y delicada frontera entre cine y realidad (el encuadre), será perfecta la mezcla del símbolo y lo simbolizado, es decir, será *absoluta* la identificación entre el mundo y el lenguaje de la imagen. Pero cabe preguntarse: ¿se habrá alcanzado entonces lo *real*?

2. EL MISTERIO DE LA REPRESENTACIÓN

La metáfora central de *La invención de Morel* (1940), novela del argentino Adolfo Bioy Casares, resulta más honda que numerosos textos de ciencia-ficción interesados en el misterio de la imagen *reproducida*. Acaso por la distancia temporal que guarda con respecto a los géneros artísticos surgidos en el auge de la "cultura icónica", la novela de Bioy Casares arroja una luz insospechada sobre ese misterio y se mantiene —como toda metáfora profunda— en ese margen que es, en secreto, el centro.

A una isla recóndita sobre la que pesa el rumor de contener una peste letal, llega un perseguido político hacia el fin de los años treinta. Con sorpresa descubre que la isla no está deshabitada como suponía: en una mansión solitaria ciertas personas parecen inmersas en una temporada de descanso. Desde su afiebrado y tímido escondite, el fugitivo las ve pasear y conversar en una serena trivialidad algo anacrónica orquestada por el anfitrión, Morel. Poco después, el intruso descubre con horror que esos individuos no lo perciben. Acumula las hipótesis: él es invisible, ellos son fantasmas o seres de otra dimensión. Sus ojos destacan a una mujer, Faustine, hermosa y etérea. De pronto, una mañana estos habitantes de la isla han desaparecido: la casona está en ruinas y lo mismo sucede al entorno vegetal que el día anterior era exuberante. El naufrago cree estar loco, estar muerto. Tiempo más tarde, las personas reaparecen y con ellas su plácido entorno.

Oculto, el fugitivo atisba una cena convocada por Morel; éste afirma haber inventado un dispositivo que no sólo capta las imágenes sino los demás estímulos sensoriales: la máquina tiene tres básicos componentes: uno recibe tales estímulos,

otro los graba y un tercero los proyecta. Morel agrega: "No necesita pantallas ni papeles; sus proyecciones son bien acogidas por todo el espacio y no importa que sea de día o de noche. En aras de la claridad osaré comparar las partes de la máquina con: el aparato de televisión que muestra imágenes de emisores más o menos lejanos; la cámara que toma una película de las imágenes traídas por el aparato de televisión; el proyector cinematográfico".¹

Morel, pues, ha conseguido grabar y reproducir imágenes *en sí corpóreas*; así lo explica: "No deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes". Entonces el inventor confiesa haber hecho un "experimento inocente": creó un entorno de belleza en su casona y convocó a sus amigos para grabarse y grabarlos sin informarles de ello, con objeto de que fueran espontáneos y carecieran de prejuicios (a diferencia del individuo que se sabe ante una cámara y por tanto "posa", eligiendo gestos y palabras "dignos de perdurar"). Lo que Morel les está ofreciendo es "una eternidad agradable"; esas imágenes poseen una conciencia porque "congregados los sentidos, surge el alma". Desde su escondite, el intruso contempla incrédulo a las *tan reales* personas reunidas en el comedor, un espacio no menos *tangible* que cualquier otro. Una frase del anfitrión lo ha impactado: cuando son reproducidas, las imágenes "se ven como circulando en otro mundo, fortuitamente abordado por el nuestro". El intruso comprende al fin: no es

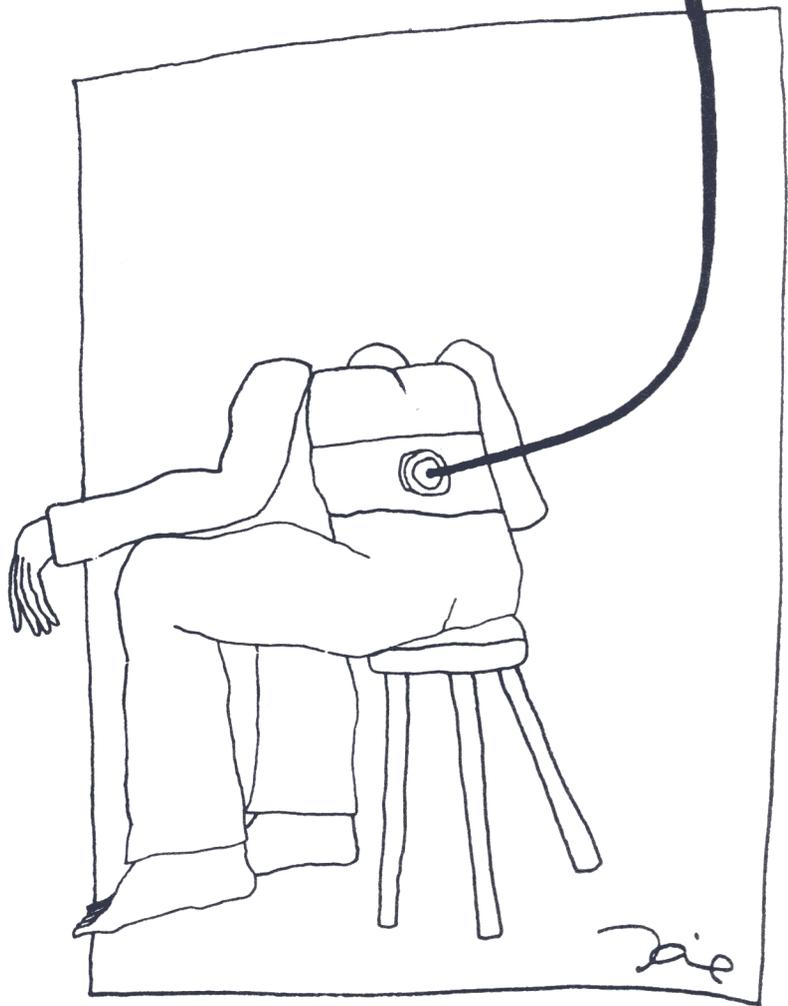
1. Morel emplea analogías concordantes con la tecnología del año 1924 en que se le sitúa, no sólo en cuanto al cine sino en cuanto al entonces incipiente desarrollo de la televisión. El inventor demuestra entender a la perfección, desde su presente en 1924, el futuro de la imagen en sus diversos niveles (o mejor, la única esencia que alienta en el fondo del deseo de reproducir lo real a través —y sólo a través— de las imágenes). No menos visionaria es la "invención de Bioy Casares", desde el presente de escritura de este libro en 1940. Nada hay "anacrónico" en la novela. Morel, menos que un personaje dependiente de coordenadas temporales y espaciales, representa (como el Moreau de H.G. Wells al que Bioy Casares en cierto modo homenajea) la intemporal figura del hombre que se resiste a identificar materia y realidad, imagen y mundo.

tá ante la "teoría" sino ante la *demonstración*. Triunfal, Morel anuncia:

Es claro que no es una fotografía como todas. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. [. . .] 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.²

La confesión de Morel no quiere aterrar a sus escuchas: opta por *hacerlos conscientes*, los obliga a enfrentar un milagro que sólo puede repercutir *en la conciencia*. La "eternidad agradable" equivale, sí, a

2. Morel ha escrito un diario en donde explica su invento con mayor detalle; en esas páginas acota: "Siempre sobre la duración de nuestra inmortalidad: sus máquinas, simples y de materiales escogidos, son más incorruptibles que el Metro que está en París".



un paraíso, pero a uno que incluye su propio exilio (su propia pérdida de la inocencia en aras de lo consciente). De seguir ignorantes de haber sido grabados, esos individuos desconocerían por completo la extraña inmortalidad que les ofrece el aparato de Morel.

Sin embargo, la lectura metafórica que Bioy Casares desencadena en el momento en que pronuncia la palabra "paraíso", va más allá: si Morel no hubiera "cerrado con broche de oro" su *película*, sus invitados no habrían llegado a saber que *ya eran inmortales antes de someterse al experimento*. Si en la "última escena" el inventor no les hubiera ofrecido la manzana del árbol del conocimiento, esas personas —esto es lo esencial— desconocerían esa eternidad que ya se incubaba en sus respectivas *imágenes* cotidianas, un infinito que únicamente requería a la máquina de Morel para salir a flote. Morel no "inventa" el infinito de la imagen sino el medio para despertar *lo que alienta en cada imagen*. A la vez, la novela de Bioy Casares es un tratado sobre la *conciencia potencial*.

3. LA REPRESENTACIÓN DEL MISTERIO

La "invención" de Morel es una imagen del amor pero ante todo es *una imagen* y el cuestionamiento de las fronteras. El dispositivo que este hombre ha creado es autosuficiente y está compuesto de tal modo que la recurrencia de las mareas echa a andar las proyecciones de tanto en tanto; de ahí que un día el intruso viera desaparecer a estas personas: era un momento en que no había proyección. El presente de éstas corresponde, pues, al año 1924; lo que el fugitivo percibe es un jirón del pretérito una y otra vez reiterado: la Faustine que contempla no es sino una imagen grabada dieciséis años atrás. Todo el dolor se concentra en una pregunta: *¿dónde está Faustine?* Es decir, *¿a qué país la ha llevado su ajeno destino?* Y también: *¿qué le ha hecho el tiempo,* ya que *ahora* tiene tres lustros más que la imagen dejada en la isla? Las indagaciones posteriores del náufrago responden terriblemente a esas preguntas: Morel no pudo prever que cuando el alma pasa a la imagen, el cuerpo sometido a la grabación degenera y fenece (de ahí los rumores de una peste en la isla). Faustine es doblemente inalcanzable: su cuerpo ha desaparecido y su imagen holográfica dispone de una conciencia en la que su enamorado no está.

Llega así el momento culminante de esta suma de ausencias: aun sabiendo el precio de la *exposición* a esta cámara tan compleja, el fugitivo aprende el manejo de la máquina y *se filma*, incorporando su imagen a la de Faustine. En una de las últimas páginas de su informe, escribe:

Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas; muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar.

Este hombre da su vida por una ima-

**El protagonista
recuerda una frase
arcana: "nada se
pierde", sin
embargo, la novela
va más allá y
añade: nada se
pierde en la
conciencia**

gen amorosa. Su cuerpo se consume, pero convertido en holograma puede coexistir con lo único que perdura de Faustine: su apariencia. Sobre la perfección del "dispositivo reproductor" de Morel habla el hecho de que el doble náufrago se enamoró de la *imagen* de Faustine y no de ella misma, puesto que nunca la conoció "en persona". Es aquí donde Bioy Casares coloca su pregunta central: *¿pero no actúa de la misma manera todo enamorado? ¿No es el amor el ansia por trascender la imagen y llegar a la persona* (que no es sólo imagen, pese a todo lo que Occidente afirma)? *¿No es la ciega lucha por compartir un solo tiempo, es decir, una sola conciencia?*

El fugitivo apuesta por una dolorosa re-presentación: *¿no se condena a la peor de las soledades, la eternamente repetida conciencia de no poder acceder a Faustine? Acaso no del todo: a fuerza de convivir con la película ha logrado sentirse parte de ella; quizá consiga grabar para la eternidad los fugaces momentos que no es un espectador. Vive el papel co-*

mo el mejor de los actores.³ Bioy Casares hace patente el registro profundamente trágico de toda necesidad de *re-presentar*. Sobre todo, deja muy clara una diferencia: cuando esta necesidad es un acto consciente, no puede basarse en el engaño. Si el personaje ha armado esa compleja jugarreta de trenzar su imagen con otra para "dar una impresión" (es decir para engañar a un posible espectador: un *trompe l'œil* esencial al lenguaje de la imagen), ¿por qué revela en su informe los pormenores del *truco*, de esta doble "puesta en escena"?

En su diario, el náufrago escribe para siempre: "No es imposible que toda ausencia sea, definitivamente, espacial. . . En alguna parte o en otra estarán, sin duda, la imagen, el contacto, la voz, de los que ya no viven (*nada se pierde. . .*)". Al grabarse junto a la figura de Faustine, el intruso no ha alcanzado lo "real", pero en su elaborado reclamo amoroso trasciende el sentido último de lo aparental. En la última línea de su escrito (y de la novela de Bioy Casares), formula un ruego: "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".

4. LA SUSTITUCIÓN DE LO REAL

El hipotético editor de este "informe" señala un punto inexplicado: "la coincidencia, en un mismo espacio, de un objeto y su imagen total. Este hecho sugiere la posibilidad de que el mundo está constituido, exclusivamente, por sensaciones". La mesa grabada se superpone, en la proyección, al objeto "real". De ahí que resulte inexacto usar aquí el término "holograma": Morel especifica que sus imágenes presentan "resistencia al

3. Entre las numerosas "invenciones" de Bioy Casares se encuentra el *videotape*: la "lógica" de este medio indica que no es posible incorporar una imagen a una cinta previamente grabada, al menos en primera instancia (sí lo es si ambas se vacían en una tercera cinta). A nivel hipotético ello implicaría un giro terrible a la novela —pero no menos terrible que la resolución elegida por Bioy Casares—: al intentar grabarse junto a Faustine, el intruso borra la imagen de ésta; el cuerpo de este hombre muere y su imagen queda infinitamente sola por *toda* la eternidad.

tacto"; aunque se retirara la mesa "real", un espectador no advertido podría chocar con la imagen reproducida, mientras que si se tratara de un holograma, pasaría a través de la imagen de la mesa.⁴

La hondura metafísica de *La invención de Morel* no se limita a lo técnico, pero lo ilumina en una perspectiva abierta por la misma carrera industrial de los medios audiovisuales en el siglo xx. Curioso que tal hondura, tal visionaria especulación acerca del futuro de esa carrera, no haya surgido del propio terreno "afectado" por ella, el cine. Desde el advenimiento del sonido y el color, las "innovaciones del espectáculo fílmico" se suceden con muy limitado éxito; una de ellas fue el sistema de tercera dimensión que requería del uso de anteojos especiales en el espectador. En estos momentos, una de las más sofisticadas compañías norteamericanas consagradas a los "efectos especiales", Industrial Light and Magic, desarrolla un método de tercera dimensión sin necesidad de anteojos. La *prisa* tecnológica parece obedecer al impulso de "sacar al cine de la pantalla" y romper el encuadre, última frontera entre realidad y reproducción de lo real. Tal búsqueda forma parte indisoluble del ansia *realista*.

¿Hacia dónde apunta esa ansia y cuáles son sus orígenes? La novela de Bioy Casares contiene el germen de esta pregunta y de muchas otras: ¿es el realismo la búsqueda encubierta no sólo de la más perfecta reproducción de lo real sino de su *sustitución* minuciosa? A medida que se depuran los "sistemas de copiado", ¿la demanda es investigar la sustancia del

mundo, o dominarla y aprender a manipularla? Si un desarrollo del holograma permitiría reproducir, por ejemplo sobre una mesa, cierta imagen móvil a la que los espectadores podrían rodar para contemplarla en todos sus detalles, *La invención de Morel* va más allá: sus "imágenes" no se transparentan como el holograma: ocupan el espacio del mismo modo en que lo hace cualquier objeto. ¿Es éste el futuro del "espectáculo realista", en cuyo caso Hollywood sería de nuevo el "pionero" y la temible "vanguardia"?

Muy pocas películas se han aventurado a especular en esta dirección; una de ellas, *Proyecto Brainstorm* (*Brainstorm*, Douglas Trumbull, 1983), postula un sistema de registro que en una cinta capta las experiencias visuales, auditivas, táctiles, gustativas y olfativas de un individuo y puede transmitir las con infinita "veracidad" a la persona que reproduce esa cinta. En este caso la vivencia es psíquica y no coexiste sino sustituye ("transporta") a la conciencia del usuario, quien *abandona* su entorno para sentir, como si lo experimentara "en carne propia", el precipitarse en un paracaídas o el ataque de una manada de lobos. Sin embargo, hay todavía una frontera: el empleo del adminículo reproductor —parecido a un *walkman*—, un objeto que se *usa*.

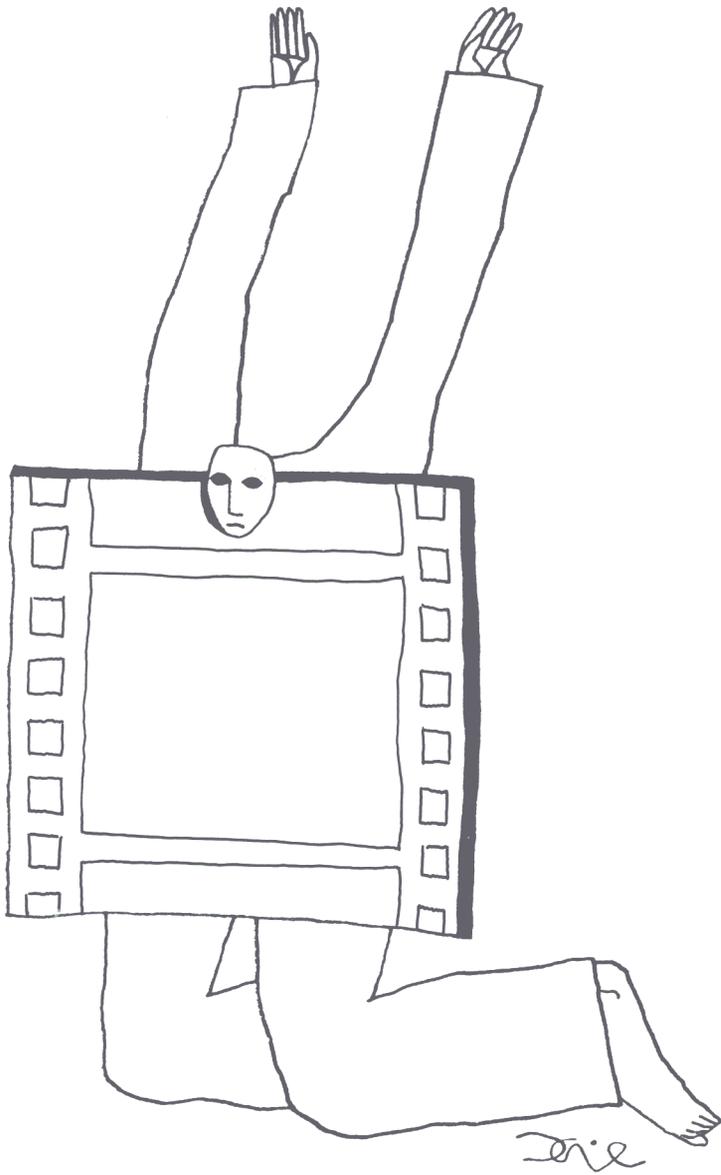
Mientras filmes como *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) o *El vengador del futuro* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990) incorporan a sus discursos la ilustración del holograma, otros actúan de modo retroactivo iluminando no tanto las imágenes "a crearse" como las que forman el vasto cúmulo del pretérito. La ya legendaria *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) incluye en una de sus escenas un sofisticado dispositivo por medio del cual es posible no sólo ampliar con gran detalle cualquier zona de una fotografía sino contemplar ángulos no directamente abiertos al punto de vista; así, en la fotografía de una habitación, el protagonista de la película no sólo dilucida lo que se encuentra en las más densas áreas en sombra sino averigua qué hay *detrás* de cierto objeto, qué encubre una puerta semiabierta e incluso, analizando por computadora cada grano que constituye la imagen, logra un nuevo punto de vista dando *vuelta* a una esquina incluida en la foto, como si estuviera en ese cuarto y pudiera desplazarse en él. Para

Morel no inventa el infinito de la imagen sino el medio para despertar lo que alienta en cada imagen. La novela de Bioy Casares es un tratado sobre la conciencia potencial

esta imaginería, la vivencia es física en tanto convierte a cualquier imagen en una asombrosa fuente de datos insospechados: *nadie imaginaba que esa información estuviera ahí*.

La vía imaginativa abierta por este dispositivo es inquietante, a partir de una pregunta: ¿cualquier imagen será así de *elocuente* en el futuro? "Cualquiera": no sólo las imágenes capturadas por cámaras y películas capaces de ofrecer los juegos de *ampliación* que ya recogía *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), sino incluso el más rudimentario de los daguerrotipos. Cuando esta parafernalia permite reconstruir espacios enteros a partir de una fotografía, ¿qué tan lejos estará

4. En 1971 se concede el Premio Nobel de Física al científico húngaro Dennis Gabor (1900-1979) por el descubrimiento y desarrollo del método holográfico para obtener fotografías tridimensionales. Especializado en el estudio de lentes magnéticas, teoría de la información y física del plasma, Gabor basa la holografía en las propiedades "coherentes" de la luz emitida por un láser; el haz de rayos se divide en dos, uno dirigido al objeto que lo refleja hacia la placa; el otro incide directamente sobre ella. Las modificaciones que sufre el primero dan toda la información sobre la forma del objeto. El holograma (del griego *hólōs*, todo, entero) equivale a un cliché impresionado mediante este proceso. Aunque en vías de experimentación, tal concepto se vuelve familiar al espectador medio: numerosas películas a partir de 1971 (sobre todo en el terreno de la fantasía y la ciencia-ficción) incorporan el holograma casi como un lugar común, ya no tanto como "fotografía tridimensional" sino como imagen de tres dimensiones.



el poder recuperar espacios *no incluidos en el encuadre*? Si la parte contiene al todo, no es excesivo postular una reconstrucción del espacio en 360 grados en torno al punto de vista de la más anodina de las fotografías. Más aún: ver con toda minucia no sólo las facciones de los retratados sino sus espaldas e incluso el rostro del fotógrafo y cada pormenor de su entorno. Occidente —a decir de T.S. Eliot— ha convertido la sabiduría y el conocimiento en información; pero el inmenso acervo fotográfico y cinematográfico no sólo promete “información” al futuro sino al presente: todas las imágenes pueden ser llave para una información; una parte de ellas puede acaso con-

vertirse en un percutor para el conocimiento; pero sólo unas cuantas imágenes —quizá muy pocas, quizá una sola para cada individuo— son capaces de transformarse en el umbral para la sabiduría.

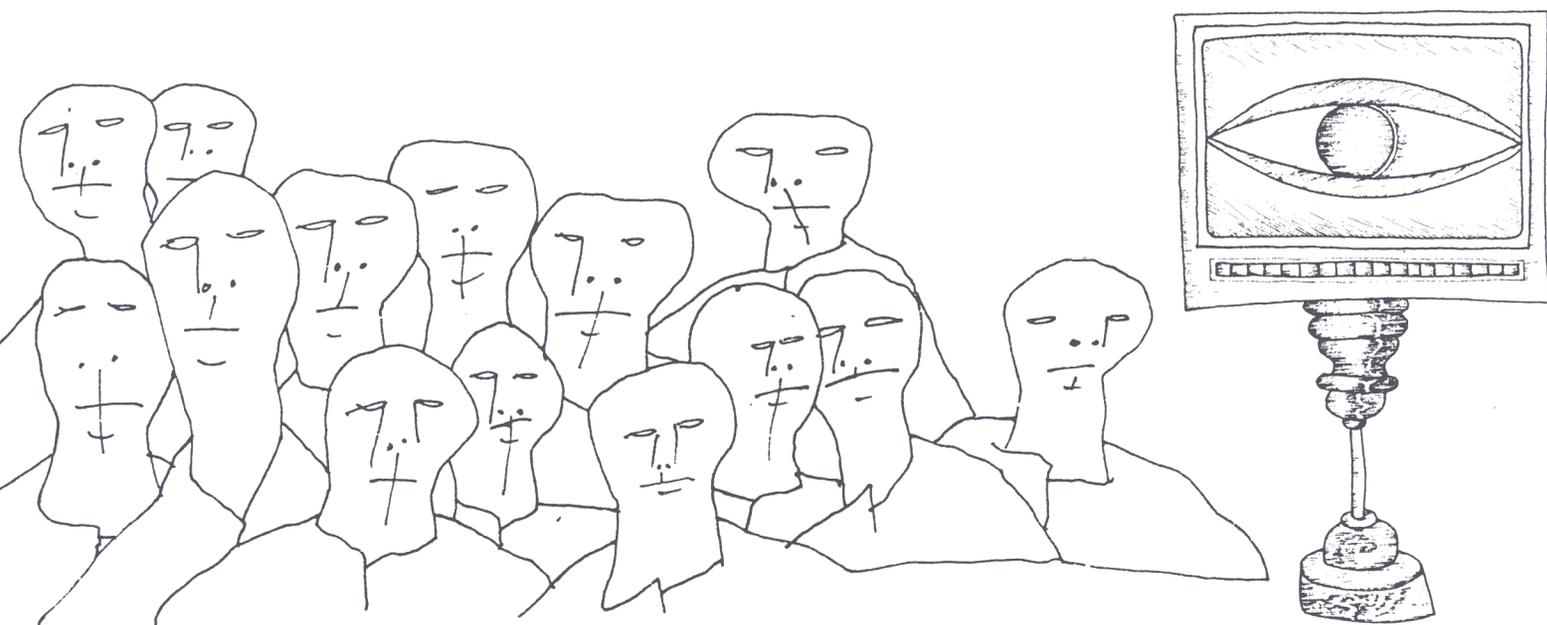
Es éste el modo en que el cine despierto (y la mejor ciencia-ficción) contemplan el futuro: iluminando el presente (y no oscureciéndolo). Si *Blade Runner* devela como palimpsesto a cualquier imagen, las propias imágenes de este filme se cubren del mismo atributo (mientras que las películas mayoritarias se ennegrecen al negar el misterio de la imagen). El verdadero realismo encuentra entonces su máxima meta: señalar al mundo como un gran palimpsesto, como una *insospechable*

fuente de sabiduría. Por su parte, la visionaria novela de Bioy Casares demuestra que una sola imagen puede revelar los secretos del mundo (no para manipularlos sino para *encarnarlos*) si quien se aproxima a ella, a través de un acto amoroso, elige el camino de la conciencia.

5. NADA SE PIERDE

Las posibilidades de lectura de *La invención de Morel* desbordan lo inmediato y hasta lo previsible: ¿cuántos misterios se ocultan en la misma base de los medios de reproducción audiovisual? Dicho de otro modo: ¿la elocuencia de cualquier *medio* se limita a lo que puede leer en él la técnica que lo ha creado?, ¿o he ahí un inmenso libro abierto a formas de leer que resultan insospechables pero no por ello imposibles? El lenguaje del láser extrae una enorme calidad de las primeras —y muy precarias— grabaciones fonográficas: no sólo vuelven a escucharse notas musicales que nadie antes podía percibir sino reaparece toda una pasmosa información sonora; ¿en verdad dista este fenómeno del *dictum* de Fulcanelli acerca de que en las catedrales duerme una sabiduría que sólo un ojo iluminado podrá captar? Quizá la diferencia es cualitativa: el libro de piedra responde a una aguda percepción humana —“iluminada”—, mientras que los medios masivos de comunicación dependen de una técnica cuya esencia no es desarrollar los sentidos humanos sino *sustituirlos* (al menos, *sustituir ese desarrollo*).

¿En qué manera los *media* pueden “apropiarse” de la realidad? Basta imaginar que las máquinas de Morel se transportan a cualquier ciudad continental y se echan a andar: el entorno desaparece hasta un límite irrestricto (“sus proyecciones son bien acogidas por *todo* el espacio”, había explicado el inventor) y ya no se detienen ni en los linderos de una “pantalla” ni en las fronteras de la conciencia individual del espectador. No hay distancias limítrofes para la captación de imágenes: el *ángulo* que abarca la cámara de Morel incluye al más lejano horizonte, al cielo mismo. Si se reprodujeran, por ejemplo, en el Central Park neoyorkino, las “imágenes” de Morel, ello implicaría una experiencia tanto física como psíquica a nivel colectivo: los espectadores, tanto los advertidos como los



Pinodol

desprevenidos, se verían de golpe transportados a una isla, y si están lejos del proyector, de golpe podrían encontrarse de pie sobre el más vívido de los océanos. Todo Nueva York se anularía para dar paso a una "alucinación" más real que la realidad misma. Pero *La invención de Morel* no define a la realidad como alucinación sino a la alucinación (la vida psíquica, independientemente de si se aloja en un cuerpo o en una imagen corpórea) como *realidad*. Bioy Casares no opta por "dudar de los sentidos" sino por intuir los *otros sentidos* del mundo mismo: todo es realidad y *toda la realidad se concentra en cada una de sus imágenes*.

¿Sería más intensa la vivencia de los espectadores "desprevenidos"? No, responde la esencia de la dramaturgia, e incluso esa *catarsis* sería mayor en las personas *advertidas*. Ello implicaría el más exitoso de los espectáculos, el cumplimiento del más caro sueño del *show business*. Para Bioy Casares, que apoya la novela en el idealismo de Berkeley y Hume, ello demuestra que el mundo es un tejido de sensaciones cuyo fin es abrir la conciencia. En poder de Hollywood, ello "probaría" la tesis que ya enarbolan las películas desde el advenimiento del sonido

y el color: la realidad es un tejido de convenciones cuyo fin es abolir la conciencia.

El náufrago que se enamora de Faustine no se limita a la certeza de que esas "imágenes" están conscientes: demanda *acceder a la conciencia de Faustine* como última exigencia amorosa. De ahí el matiz trágico: el árbol sometido al registro se seca, mientras su imagen lozana continúa en la "intemporalidad del presente", en la "periódica eternidad" de las proyecciones. En el mundo ya no queda de Faustine sino su *imagen consciente* y su *conciencia incompleta* (puesto que la amada no se percata de la existencia de su enamorado, de su angustiada contemplación ahí, a un paso, frente a sus ojos indiferentes). El personaje, entonces, no busca la apariencia de Faustine sino su conciencia, *al precio que sea*. Así, este hombre cede su propia conciencia a una imagen: 1) porque esa imagen es *como* Faustine —es un modo de compartir la naturaleza de la amada, su única forma de presencia en el mundo—; 2) para que en una conciencia *inocente* —la de un hipotético observador que en el futuro llegara a la isla desconociendo por completo todo lo que ahí sucedió— se forme la *imagen* de una pareja de amantes, de dos seres

infinitamente integrados. De uno u otro modo, todos los registros que toca la novela son niveles de lo consciente.

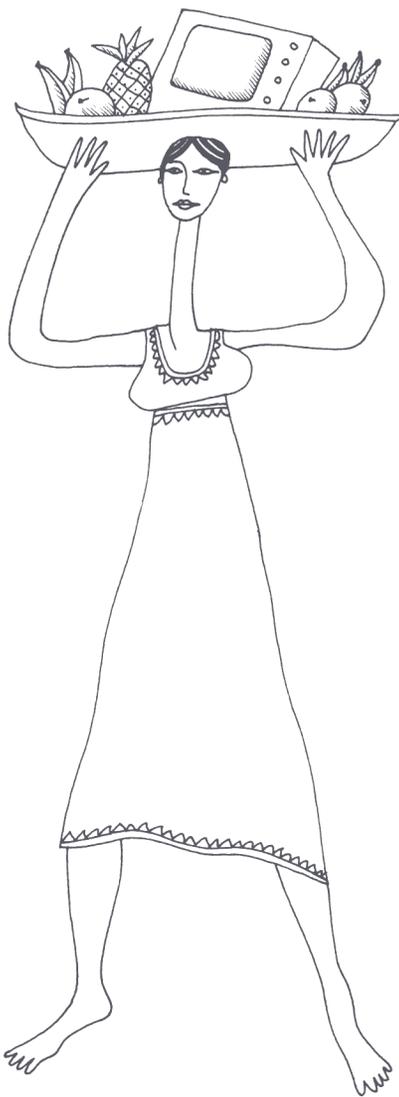
Pese a toda inmersión, el narrador no confunde imagen y objeto (en ello estriba su máximo aprendizaje) y tampoco —lo que es más atentatorio aún— confunde cuerpo y conciencia. Si deja un diario es para que ese hipotético observador futuro pierda la inocencia al advertir el *engaño* y la recupere al trascender lo aparental. El lector de la novela sigue un proceso parecido. El náufrago ha homenajado a la imagen amada, pero su demanda ulterior apunta justamente al *cielo* de la conciencia de Faustine: una *completud*, una final reunión de las partes de un todo, el ensanchamiento de una conciencia sin fragmentaciones (la lejanía aparentemente insalvable que hay entre el personaje y Faustine), sin inadvertencias (como el error de Morel: lo que sucedía al cuerpo sometido al experimento), sin ignorancias (en la "cultura de la imagen", se pregunta Bioy Casares, ¿cuánto desconocemos en lo más *habitual*, como esos invitados de Morel que no sabían lo que éste hacía a sus imágenes —es decir, lo que *son* las imágenes?). El protagonista recuerda una frase arcaica: "Na-

da se pierde"; sin embargo, la novela va más allá y añade: nada se pierde *en la conciencia*. Desde el clímax de la soberbia, el náufrago rechaza el paraíso *vulnerable* (el que es opuesto al conocimiento), niega la felicidad que depende de la ignorancia, la inocencia animalesca. En el eco más recóndito del mito y sus reclamos, este hombre desea algo fuera de todo referente: acceder al cielo de la conciencia de Faustine sin exilio, es decir *sin que ello implique perder la inocencia primordial*.

6. LA IMAGEN SAGRADA

Las *imágenes* de Morel son fantasmagóricas sólo porque no guardan otra conciencia que la del momento de la grabación. ¿Tras el reclamo de la novela está, pues, el abigarrado deseo de *crear vida*, puesto que lo único que falta a esas "imágenes" es disponer de conciencia sobre el entorno en cualquier momento de la representación? En una página, el personaje juzga el proyecto de Morel: "Aplaudo la orientación que dio, sin duda inconscientemente, a sus tanteos de perpetuación del hombre: se ha limitado a conservar las sensaciones; y, aun equivocándose, predijo la verdad: el hombre surgirá solo". En este libro esencial, la imagen se superpone a la imagen, y la pantalla en donde se proyecta el mundo equivale al mundo mismo; acaso la trama de las cosas está tejida por sensaciones, pero en su tributo final el narrador no busca tanto la eternidad de las apariencias (lo que podría verse como la meta de la "cultura de la imagen") como la eternidad de la *conciencia* (aquello que a fin de cuentas es el misterio más hondo del hecho fílmico, del deseo de registrar y recomponer las imágenes y, sobre todo, del afán por *superponerlas a las cosas*).

Viene a cuento el temor sagrado de ciertos hombres "primitivos" a ser fotografiados: ¿qué raíces tiene la sospecha de que cualquier cámara arrebatara jirones del alma? En todo caso, Bioy Casares toca lo sagrado que hay —o puede haber— en *cualquier imagen*: no la sensación "pura", aislada, sino ella como complemento de lo consciente. Sin *darse cuenta* —parece afirmar la novela—, el desarrollo de los *media* no será más que la condena de lo real, la atroz pervivencia de lo aparental; sólo una *imagen amorosa* puede conjurar la definición del mundo como sa-



turación de máscaras, como atroz envoltura del ser en un capullo de imágenes *desalmadas*.

El narrador de la novela especula sobre las posibles consecuencias de la invención de Morel: "Cuando intelectos menos vastos 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, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posi-

bilidad inútil de sus máquinas desconectadas". ¿A ello apunta el imperio de los *media*, a desconectar al individuo de las fuentes, de los orígenes, a ofrecerle un *paraíso vulnerable*, es decir una inocencia equivalente a lo opuesto del conocimiento? Sin conciencia, los *medios* se convierten en *fin*es.

En otro momento, el náufrago imagina una variante de la máquina de Morel: "El aparato, muy parecido al actual, estará dirigido a los pensamientos y sensaciones del emisor; a cualquier distancia de Faustine, podremos tener sus pensamientos y sensaciones, visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas". Este hombre habla de sensaciones pero piensa en Faustine; dice "un" emisor pero su verdadero deseo es saber *qué piensa Faustine*, qué siente ella y sólo ella (el máximo deseo de todo amante, el percutor de toda búsqueda en el territorio de lo *otro*, el acorde en el fondo del supremo dolor de *no ser el otro*). No obstante, tal deseo tiene otras determinantes si su resorte es distinto del amoroso: la sed de "fidelidad" realista en todo espectáculo, ¿implica penetrar a ese grado en la conciencia de los "personajes", o conlleva la más impensable invasión en la intimidad del "emisor"? Metafóricamente, los inventos mencionados en *Proyecto Brains-torm* o *Blade Runner*, si son leídos bajo la óptica hollywoodense, "prometen" que en *cualquier imagen* podrá un día saberse qué sentía y pensaba el modelo; también, que podrá violarse el más íntimo recinto de *cualquier conciencia*. Terrible promesa.

Pero Morel no tiende a crear un "simulacro consciente" sino a intuir un individuo que ya no se concibe como acumulación de simulacros superpuestos. Bioy Casares asume una atronadora certeza: el máximo afán del arte no es "reproducir" ni "violar" la realidad (actos de la inocencia vulnerable: desconocimiento) sino devolverla a su íntegra dimensión, a sus *otros sentidos* (acto de la conciencia integral, en la plena fortaleza que sólo puede disponer la máxima vulnerabilidad. Sólo entonces *el hombre surgirá solo* porque los medios a través de los cuales se comunica (consigo mismo, con el mundo) serán extensiones de su conciencia y no los vulnerables paraísos de una creciente desconexión. Morel crea una imagen que no requiere matar la inocencia para *mirar*.