LA IMAGEN FOTOGRÁFICA, ENTRE EL AURA Y EL CUESTIONAMIENTO DE
LA IDENTIDAD: UNA LECTURA DE “LA PARAGUAYA” DE AUGUSTO
CÉSPEDES Y *LA INVENCIÓN DE MOREL* DE ADOLFO BIOY CASARES

POR

EDMUNDO PAZ SOLDÁN
Cornell University

Durante la primera mitad del siglo xx hubo entre los escritores latinoamericanos un gran interés por explorar el impacto de las nuevas tecnologías de la imagen cinematográfica.¹ Autores como Horacio Quiroga, Vicente Huidobro, Augusto Céspedes, Roberto Arlt y Adolfo Bioy Casares, y movimientos como el de los contemporáneos en México, registran este impacto tanto en cierta temática elegida, en que la que imagen cinematográfica se mostraba como una de las características más notables que tomaba la experiencia de la modernidad –con el cambio social y el cuestionamiento de la subjetividad humana que ello conllevaba–, como en el mismo nivel formal de sus textos, que entra en diálogo con las nuevas tecnologías, las apropia y a la vez se muestra influido por ellas. El imaginario cinematográfico que aparece en estos textos muestra la conciencia que tienen estos escritores de que el cine tiene su propio lenguaje, y de que es necesario incorporarlo para dar cuenta del cambio de percepción que ocurre hacia fines de la primera guerra mundial. La literatura debe reflexionar sobre los cambios que están ocurriendo en la ecología mediática de las sociedades latinoamericanas gracias a la expansión de la influencia de la imagen fotográfica.

En este trabajo me interesa explorar dos textos del período en cuestión: el cuento “La paraguayana” del escritor boliviano Augusto Céspedes, recogido en el libro *Sangre de mestizos* (1935), y la novela *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares. El magistral cuento de Céspedes es relativamente desconocido y merece más atención de la que se le ha brindado hasta ahora. En este cuento Céspedes analiza un tema que preocupó mucho a Walter Benjamin: la cuestión del “aura” en la era de la reproducción mecánica. Si en Benjamin hay una preocupación por la pérdida del “aura” de la obra de arte, el cuento de Céspedes nos permite un ingreso a esta reflexión en otro contexto: la fotografía común, aquella que no tiene estatus de objeto artístico, y que podemos obtener en cualquier estudio fotográfico o con nuestras propias cámaras. Ese tipo de fotografía, conectado de manera íntima a la vida de un individuo, no ha perdido su “aura”. Queda preguntarse si se puede leer el estatus aurático de la fotografía en el cuento de Céspedes como una de las formas de entender la relación del individuo con la modernidad en América Latina: si las nuevas tecnologías de la imagen son vistas como un componente

¹ Uso el término “imagen cinematográfica” para recalcar la conexión entre la fotografía y el cine, medio en el que se produce la percepción del movimiento de las imágenes a través de la proyección continuada de veinticuatro fotografías por segundo.

esencial de la modernidad, entonces podría sugerirse que el personaje del cuento de Céspedes desea ansiosamente la modernidad, es un espectador, pero no participa de ella.

En cuanto a la novela de Bioy Casares, ésta ya ha sido muy trabajada y nadie discute su lugar canónico en la literatura latinoamericana. Aquí me interesa ver *La invención de Morel* en el contexto de la nueva ecología mediática que se desarrolla en el continente durante la primera mitad del siglo xx, y cómo Bioy Casares lleva la preocupación por el impacto de las nuevas tecnologías de la imagen a un plano ontológico, de profundo cuestionamiento de la identidad del ser humano y de la misma naturaleza de la realidad.² Leer al mismo tiempo a Céspedes y Bioy Casares nos permite ver algunas de las formas en que se exploró el lugar de las nuevas tecnologías de la imagen en la modernidad latinoamericana.³

“LA PARAGUAYA”

“Aquella fotografía de mujer pertenecía a un paraguayo muerto” (235): con esta inquietante frase se inicia el cuento de Céspedes. “La paraguaya”, ambientado durante la guerra del Chaco que se libró entre Bolivia y Paraguay de 1932 a 1935, narra la intensa relación que se establece entre el teniente boliviano Paucara y una fotografía de la mujer de un enemigo. Por un lado, la comunicación que se establece entre el individuo y la imagen muestra que, al menos en tiempos de conflicto y precariedad emocional, el aura de la imagen no ha perdido su poderosa fuerza motivadora, capaz de convertirse en un objeto de deseo al que se le atribuyen propiedades que exceden lo racional; por otro lado, en un comentario sutil sobre la relación entre individuo y nación, la imagen fotográfica es capaz, en este cuento, de hermanar a sujetos enfrentados entre sí en la defensa del interés nacional. La fotografía, se sugiere, es capaz de interpelar al individuo con una fuerza de la que carece la interpelación estatal, y mostrar, más allá de los límites de la identidad ciudadana reforzados por el Estado en tiempos de guerra, los puntos de contacto de la experiencia humana.

El teniente Paucara encuentra la fotografía entre las pertenencias de un oficial paraguayo muerto. La foto es un recuerdo íntimo, muy personal: está acompañada de un mechón de cabellos negros, y lleva como inscripción: “A mi amor, recuerdo de su amor”, y la inicial “A” (236). La producción en masa de imágenes fotográficas, acompañadas de su industrialización y el abaratamiento de los costos, permitió que a partir de fines del siglo xix éstas se hicieran parte indispensable del paisaje de las clases medias. El retrato fotográfico se halla a medio camino entre la producción en masa y su consumo personal;

²Estas preocupaciones con respecto a la naturaleza inestable de la identidad y de la realidad también aparecen en la obra de su compatriota Jorge Luis Borges, pero en Bioy Casares tienen un cariz mucho más relacionado con la nueva ecología mediática de la modernidad latinoamericana.

³Valeria de los Ríos ha estudiado en su tesis doctoral las formas desiguales con las que diferentes países latinoamericanos adoptaron las nuevas tecnologías de la imagen. Como este trabajo estudia a autores de Bolivia y Argentina con una experiencia muy diferente de la modernidad (o de su falta), no me ha parecido conveniente generalizar. Por ello, hablaré más bien de diferentes formas de entender la modernidad y de relacionarse con ella, mencionando también los puntos de encuentro entre Céspedes y Bioy Casares.

la inscripción y la inicial en la foto son formas de personalizar ese retrato. La escritura, aquí, sirve para lograr la individualización de la imagen fotográfica.

La foto, destinada al consumo individual de un teniente paraguayo, cae en otras manos, para las que no tiene un significado inicial. Poco a poco, sin embargo, en uno de esos largos paréntesis de inactividad en medio de una guerra, el teniente Paucara comienza a entablar una relación emocional con la foto. El primer acercamiento hace hincapié en la cualidad estética de la imagen: “la contempló detenidamente: una hermosa mujer joven, con un tropel de cabellos densos, negros y sueltos que daban la impresión de caer con estrépito sobre sus hombros” (236-7). No es casual que el sujeto que contempla la foto sea masculino y una mujer el objeto contemplado. Esto nos remite a una larga tradición de sexualización de la mujer a partir de la mirada del hombre. Céspedes es consciente de esto, y luego trabajará más abiertamente este tema a partir de lo que el narrador llama la “inmensa homosexualidad” (240) de la guerra.⁴

La foto ajena servirá en principio para que Paucara active sus recuerdos sentimentales. En una escena que prefigura al Cortázar de “Las babas del diablo”, una imagen fotográfica fija sirve para activar una “película cinematográfica”. La foto parece cobrar vida: “De la foto que tenía ante sus ojos semicerrados [...] a veces la desconocida misma proyectaba una sonrisa imperceptible, de sus cabellos una brisa insensible arrancaba nuevos resplandores y los ojos serenos se hacían acariciadores, penetrando en la penumbra mental donde atraían nostalgias indefinidas y recuerdos raros” (237).⁵ Esta cita muestra claramente el cambio de percepción que ha ocurrido en el individuo, la aparición de un “imaginario cinemático” que se va apropiando de su psiquis. La imaginación de Paucara, el trabajo con la memoria y la nostalgia, toman al cine como modelo. En cierta forma, el sujeto sueña e imagina como lo hace el lenguaje del cine. En el cuento de Céspedes, Paucara está consciente de que su imaginación está proyectando una película; un par de décadas después, en un cuento de Julio Cortázar, el imaginario cinemático parece haber sido naturalizado. En “Las babas del diablo”, Cortázar imagina al fotógrafo Roberto Michel en su habitación, contemplando una ampliación de la foto que acaba de tomar en el parque. Esa foto es un “recuerdo petrificado, como toda foto” (235). Luego, cuando comienza el hecho fantástico –las hojas del árbol de la foto comienzan a moverse, los personajes también–, que esto no le sorprenda en principio a Michel tiene una explicación asociada con la forma en que el imaginario cinemático ha sido naturalizado: “Las costumbres son como grandes herbarios, al fin y al cabo una ampliación de ochenta por sesenta se parece a una pantalla donde proyectan cine, donde en la punta de una isla una mujer habla con un chico y un árbol agita unas hojas secas sobre sus cabezas” (236).

⁴ Aquí, curiosamente, la “homosexualidad” remite a la guerra como una actividad casi masculina por completo, en la que el deseo del hombre por otra mujer se aviva ante la ausencia de ellas. Si bien el cuento de Céspedes permite una lectura a partir de cuestiones de género, no es ése el objetivo de este trabajo.

⁵ El filósofo Edgar Morin sugiere que esto se debe al “halo fantástico” del arte de la fotografía: “Acentúa lo fantástico latente implicado en la objetividad misma de la imagen. A decir verdad, ante la foto tenemos la impresión de contemplar un *analogon*, un *eidolon* al que sólo le falta el movimiento” (37, énfasis en el original).

En el cuento de Céspedes, la foto también actúa como una suerte de *madeleine* proustiana, pues permite activar los recuerdos sentimentales del protagonista: las mujeres que han pasado por la vida del teniente Paucara “se [v]an precisando, aproximadas al ángulo óptico de la fotografía misteriosa” (238). El recuerdo de varias de estas mujeres se halla asociado a una fotografía: “tenía una instantánea de subteniente junto a ella, Toñita con la gorra militar y él, recto y con pecho abombado” (238); “[Violeta], al irse a Chile, le obsequió también una gran foto y una gran dedicatoria, que quedaron en La Paz” (239). La foto de la paraguaya es análoga al trabajo del sueño de acuerdo a Freud, pues actúa de la misma manera: por desplazamiento y condensación. Por un lado, activa y a la vez desplaza de la imaginación de Paucara a las mujeres ausentes de su pasado; por otro lado, las condensa, se convierte en símbolo de todo ese pasado sentimental ausente: “No tenía más recuerdos ni fotos... Pero poseía en cambio el retrato de la paraguaya ‘ausente’, y a todas las otras, superponiéndolas, condensándolas, las fijó en aquellos ojos negros y en la faz adolescente, cerrada por la hermética cabellera sonora” (239).⁶

Es evidente que la foto de la paraguaya posee un aura especial para Paucara. Conviene recordar lo que escribió Walter Benjamin acerca del aura. En “Pequeña historia de la fotografía” –un ensayo publicado en 1931, poco antes de que Céspedes escribiera su cuento–, el filósofo alemán escribió:

Pero, ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía... Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia [...] se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquélla. (40-2)

Las imágenes, por ser únicas, poseen un “aura”. Cuando, gracias a las posibilidades brindadas por la reproducción mecánica, comienzan a ser repetidas, pierden el “aura”. Benjamin está pensando sobre todo en el objeto artístico, pero su reflexión podría extenderse al estatus general de la imagen fotográfica. Después de todo, como el mismo Benjamin lo dice, en 1839 las fotografías de Daguerre también eran únicas, muy caras, “y no era raro guardarlas en estuches, como si fueran joyas” (24). Hacia fines del siglo XIX, la masificación de la imagen fotográfica había hecho que ésta perdiera el aura que tenía en los tiempos del daguerrotipo. En el cuento de Céspedes la fotografía de la paraguaya, una imagen de la cual probablemente existen copias, carecería en principio de un aura; es la dedicatoria y la inscripción de la mujer –la escritura– lo que la singulariza, la convierte en única para un oficial paraguayo, dotándola de un aura para él. Lo curioso en este caso es que si bien esa “irreplicable aparición de una lejanía”, esa ausencia, no han sido

⁶ Se podría sugerir que si la foto llega a cobrar importancia para Paucara es porque representa el retorno de todo aquello que su inconsciente reprime. El deseo sexual por la mujer “en las crisis carnales de la castidad de campaña” es aquello que se simboliza en la foto; este deseo es más fuerte incluso que el contacto emocional, que los recuerdos sentimentales que parecen aflorar con la foto: “Todas esas mujeres superficialmente halladas no le habían dejado herido, y de la más querida e ingrata, sólo le llegaba de tarde en tarde la evocación sensual de su carne morena y luciente” (239).

singularizadas para Paucara, éste se embarca en una relación tan especial con la foto que al final termina por apropiarse de ella, dotarla también de un aura: “La fotografía, incorporada a su intimidad como algo legítimo e inseparable [...] fue una de las pocas cosas que salvó en las jornadas febrífugas del cerco de Campo Vía” (239). Paucara llega a admitir que lo que tiene con la “lejana paraguaya” es una “romántica relación” (240).

Si, en el contexto bélico del cuento, la tecnología es vista en su faceta deshumanizadora, en su potencial aniquilatorio —una ametralladora es descrita con orgullo por su cruel eficacia gracias a su capacidad de disparar trescientos tiros por minuto—, en la relación de Paucara con la fotografía se muestra, más bien, el reverso, la posibilidad que tiene la tecnología de facilitar la comunicación, inclusive con una mujer desconocida y ausente. Se trata de una comunicación desigual: la mujer no tiene posibilidades de responder o rechazar la “romántica relación” que Paucara ha entablado con ella a través de su fotografía. Todo esto se debe a que, como sugería Benjamin, una foto remite a la vez a la ausencia y a la presencia del ser fotografiado.⁷ Este juego presencia/ausencia tiene que ver con el deseo, como escribe Philippe Dubois en *El acto fotográfico*: la “fuerza que trabaja subterráneamente la fotografía, más allá (‘detrás’) de las apariencias [...] es la misma que funda el deseo, es la fuerza pragmática de la ontología indicial [...] que *restituye* la presencia física del objeto o del ser única hasta en la imagen [...] Distancia establecida y abolida a la vez, y que constituye el deseo mismo: el milagro” (77, énfasis en el original).

En el fondo, el deseo no surge de un diálogo, sino de un monólogo: a través de la foto, Paucara entabla comunicación consigo mismo. Esto permite que él pueda fundirse con la foto, racionalizar aquello que tiene ribetes irracionales: “la presencia del objeto maravilloso se le hizo natural” (240). Cuando Paucara se salva un par de veces de la muerte, debe su buena suerte a “una virtud mágica del retrato misterioso” (246). A través de la creencia en el poder talismánico de la foto, ésta es dotada de una cualidad de imagen religiosa, capaz de obrar milagros. No está de más recordar que las reflexiones de Benjamin sobre el aura parten de la capacidad milagrosa que los fieles atribuyen a algunas imágenes o íconos.⁸ En un ambiente secular, la imagen fotográfica en “La paraguaya” tiene primero características de objeto sentimental, para luego convertirse en un objeto milagroso.

La capacidad milagrosa de la foto está relacionada con la muerte. La foto adquiere esa “virtud mágica” debido a que Paucara logra salir vivo en un par de incidentes: una granada explota a cinco metros de él, la hebilla de su cinturón desvía una bala. Irónicamente, Paucara no parece darse cuenta del hecho de que la foto ha caído en sus manos gracias a la muerte de un oficial paraguayo. El inicio del cuento prefigura su final, pues la foto deberá seguir circulando cuando la muerte le llegue a Paucara. Shane Lillis ha analizado la conexión entre fotografía y muerte en “La paraguaya”. Lillis nos recuerda que la fotografía es una forma de muerte: “the first to die was the woman herself: she was

⁷ Edgar Morin sugiere que: “En el cinematógrafo podríamos creer que la presencia de los personajes proviene de la vida —el movimiento— que se les ha dado. *En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes* (25, énfasis en el original).

⁸ Edgar Morin también ha escrito al respecto: “Desde 1861, casi en su nacimiento, la fotografía ha sido aprehendida por el ocultismo [...] en la fotografía se puede leer el alma de la persona, su enfermedad, su destino. Más aún: por ella y sobre ella es posible una acción” (27).

rendered absent and died a figurative death" (7). Luego, él escribe: "Céspedes [...] makes from the form of this death-photograph relationship, the content of his story. He attaches death not only to the photograph (which assumes the 'absence' of the woman) but attaches death also to those who possess the photograph, all in a relation of succession" (7).

A la muerte de Paucara, se invierte la escena inicial del cuento. Esta vez, son unos soldados paraguayos quienes encuentran la fotografía en la billetera del teniente muerto. Los paraguayos se van llevándose el retrato de la mujer, asumiendo que es boliviana como antes Paucara había asumido que era paraguaya. ¿Lo era, como sugiere el título? El final permite la ambigüedad: quizás la cadena se había iniciado antes del oficial paraguayo, quizás éste había encontrado la foto entre las pertenencias de un soldado boliviano muerto... En todo caso, la fotografía de la mujer es un objeto que sirve para conectar aquí a los sujetos de dos naciones enemigas. Un boliviano se enamora de la imagen de una mujer que cree paraguaya; quizás después, el paraguayo que se ha quedado con la foto corra la misma suerte y se enamore de una mujer que cree boliviana. Más allá de su adscripción ciudadana, de su capacidad de responder positivamente a la interpelación de un Estado en tiempos de guerra, de un nacionalismo que aquí se presenta a todas luces epidérmico, insuficiente, la imagen fotográfica es capaz de encontrar puntos de contacto entre bolivianos y paraguayos. La foto circula de billetera en billetera, los conecta de una manera íntima.

Por cierto, no se trata de una camaradería gozosa: uno debe morir para hermanarse con el otro a través de la circulación de la fotografía. Metafóricamente, el aura de la foto da vida a partir de la muerte del otro. En "La paraguaya", la visión dual que Augusto Céspedes tiene de la tecnología de la imagen se anticipa a la que tendrá Bioy Casares en *La invención de Morel*: se trata un artefacto tan fascinante como peligroso, capaz de darnos vida a cambio de la muerte. Como veremos luego, ambos textos pueden leerse, entonces, como reflexiones sobre lo que las nuevas tecnologías de la imagen representan en el contexto de la modernidad periférica latinoamericana. La imagen fotográfica representa ese progreso tan ansiado como temido, esa modernidad tan anhelada como amenazante.

LA INVENCIÓN DE MOREL

Jorge Luis Borges, ese gran hacedor de prólogos, canonizó con uno de ellos *La invención de Morel*, primera novela de Adolfo Bioy Casares, su compatriota y gran compañero de letras. A Borges le parecía que la novela tenía una trama perfecta y que era uno de los pocos ejemplos de una obra de "imaginación razonada" en español. Sin embargo, los logros que Borges le encontró no agotan la novela de Bioy Casares. Con el tiempo, la obra se ha hecho más relevante que cuando fue publicada; a principios de este siglo, se podría sugerir incluso que es una de las obras de la literatura latinoamericana del anterior siglo con mayor vigencia hoy. Más allá de considerarla un clásico de la literatura fantástica en español, *La invención de Morel* se propone como una arriesgada especulación sobre la relación entre el mundo real, de los seres y las cosas, y el mundo de las imágenes, de los simulacros.

Bioy Casares consideraba al texto como un homenaje al cine; homenaje, pero de aquellos que no sólo exaltan sino también cuestionan: en la nueva ecología mediática que

el narrador sin nombre describe, y que no ha hecho más que intensificarse desde la publicación de la novela, el mundo de las imágenes, simulacro del otro mundo, termina por cuestionar y suplantar al mundo real. La fascinación por la tecnología y la seducción de las imágenes terminan devorando al narrador, que es también un espectador. La distopía de Bioy Casares se puede leer como una crítica a los peligros del rápido cambio tecnológico y massmediático ocurrido en la Argentina de los años veinte y treinta.⁹ Seducción y muerte: no otra cosa brindan, sugiere la novela, la tecnología y los medios de masas al individuo, ambivalentes promesas de modernidad para sociedades periféricas.

La novela es muy consciente de la nueva ecología mediática desarrollada a lo largo del siglo xx, en que la escritura narrativa fue desplazada de su lugar central en la fábrica cultural de una sociedad, y fue forzada a competir con tecnologías más avanzadas de inscripción, como el gramófono y el cine. ¿Hay lugar para la tecnología escritural en la nueva ecología? Quizás, por lo pronto, se pueda sugerir que la novela, en la concepción de Bioy Casares, se muestra como un instrumento muy capaz de representar la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea, como una práctica discursiva que puede ayudar a entender la relación del individuo con este cambiante universo mediático (Tabbi y Wutz 24).

La invención de Morel comienza con la mención de un “milagro” por parte del narrador, un fugitivo de la justicia que ha llegado a una isla aparentemente desierta. El milagro es el adelanto del verano, con un fonógrafo que toca a todo volumen *Valencia y Té para dos*. Pero es otro en verdad el milagro al que se refiere: es la aparición, en la parte alta de una colina en la isla, en la que se encuentran tres construcciones –un museo, una capilla, una pileta de natación–, de gente, veraneantes de “consumada frivolidad”, vestidos de manera anacrónica. En principio, estos veraneantes le parecen al narrador similares a él: “aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (15). El narrador se enamora de uno de ellos –una mujer llamada Faustine–, y sus celos se despiertan ante un barbudo vestido de tenista que parece cortejarla (y que no es otro que Morel).

Esa certeza acerca de la realidad de los veraneantes irá siendo minada. Los hechos extraños que ocurren en torno a ellos darán pie a la duda: por un lado, son capaces de hacerse “bruscamente presentes, como si no hubieran llegado, como si hubieran aparecido nada más que en mi vista o imaginación” (30). Por otro lado, parecen no oír, ni ver, ni darse cuenta de la presencia en la isla del narrador. Y sus palabras y movimientos se repiten de manera exacta cada ocho días. El narrador comienza a acumular pruebas que indican que su relación con ellos es como una relación entre “seres en distintos planos” (66). Sospecha incluso que son seres de otra naturaleza.

El narrador sugiere varias veces que esta relación en distintos planos es similar a la que los individuos entablan con los de las obras de ficción teatrales o cinematográficas. “Como en el teatro”, dice, “las escenas se repiten” (50). También se considera a sí mismo “el público previsto desde el comienzo” (31). El contexto de su relación con ellos es “marcadamente visual” (Fort 182): “Quién sabe por qué destino de condenado a muerte

⁹ Beatriz Sarlo ha estudiado este cambio en *La imaginación técnica*. Ella sugiere ver la abundancia de revistas dedicadas al cine, y en general la fascinación del período con las nuevas tecnologías, como una manera simbólica de asumir la modernidad.

los miro, inevitablemente, a todas horas” (16). En cierta forma, el narrador está prefigurado como espectador de una función cinematográfica. Como espectador, él es invisible a los ojos de los actores en la pantalla, y, de forma previsible, se deja seducir por las imágenes.

Cuando el narrador inserta en la narración las páginas explicativas de Morel en torno a su invención, queda claro que los veraneantes son “imágenes fotográficas”, o mejor, hologramas tridimensionales. La invención es una máquina, que se halla en los sótanos del museo y funciona con la marea, que ha grabado ocho días en la vida de los veraneantes y proyecta esa grabación al infinito, en la isla vacía. Esta proyección de imágenes virtuales y parciales no sólo se extiende a los personajes sino al museo, a la piscina y a la capilla: un simulacro de realidad que amenaza la misma noción de “identidad” y “realidad” del narrador. El fonógrafo con que un día el narrador despierta para descubrir el “milagro” de los veraneantes, no indicaba otra cosa que la llegada de los medios de masas a su isla vacía. De la mano de la tecnología, los medios de masas –fonógrafo y cine virtual– se irán apoderando sin prisa pero sin pausa de la realidad del narrador.

La novela relaciona los medios de masas con la idea del archivo, y a ambos con la muerte y el más allá. La enorme expansión de las capacidades de almacenamiento de los medios de masa, ocurrida a lo largo del siglo xx, puede leerse como una expansión del “reino de los muertos” de la cultura moderna y contemporánea. Si para el crítico alemán Friedrich Kittler los álbumes de fotografías del siglo xix son un “reino de los muertos” más preciso que la *Comedia humana* de Balzac, para Paul Virilio el cine es, en el siglo xx, una “‘ghost industry’ seeking out new vectors of the Beyond” (Johnston 184). En ambos casos –cine y fotografía– la imagen fotográfica “reproduce el carácter póstumo de la imagen vivida” (Cadava 8). Lo que sobrevive de ellas es un archivo cuyo tema central es la sobrevivencia de los muertos.

El narrador, al leer los papeles dejados por Morel, señala que los medios se distinguen por su forma de superar las distancias: los hay de alcance y los hay de alcance y retención. “La radiotelefonía, la televisión, el teléfono, son, exclusivamente, de alcance; el cinematógrafo, la fotografía, el fonógrafo –verdaderos archivos– son de alcance y retención” (95). La novela enfoca, entonces, su reflexión en estos archivos que no sólo contrarrestan ausencias sino que retienen estas figuras ausentes. Gracias a la imagen fotográfica y a los discos de fonógrafo, lo que ya no está más persiste de algún modo, y, sugiere Morel, se tiene menos miedo a la muerte (84). El narrador cree avizorar un futuro en que, gracias a aparatos más completos, la vida será prácticamente tan sólo “un depósito de la muerte” (100).

En otras palabras, *La invención de Morel* sugiere que la vida existirá para que exista el simulacro. No sólo eso: a la larga, no será posible diferenciar lo real de su simulacro. “Ignoro cuáles son las moscas verdaderas y las artificiales”, dice el narrador (113). Baudrillard, el teórico del simulacro por excelencia, señala en un ensayo clásico, “The Precession of Simulacra”, que la “histeria característica” de nuestra era es la de la producción y reproducción de lo real (23). Para el teórico francés, esta era de la simulación y el simulacro comienza cuando los referentes son eliminados y se los sustituye artificialmente por un sistema de signos. Baudrillard también relaciona al simulacro con la muerte: en esta nueva era, “there is no longer a God to recognize his own, no longer a

Last Judgment to separate the false from the true, the real from its artificial resurrection, as everything is already dead and resurrected in advance” (6).

En *La invención de Morel* la tecnología es figurada como un artefacto capaz de dar muerte al individuo, y luego, de resucitarlo artificialmente y eternizarlo en su archivo de simulacros. La invención de Morel es un medio tecnológico más avanzado que los de alcance y retención, pues las imágenes suyas tienen “alma”: las personas fotografiadas deben morir para existir en la eternidad del archivo massmediático. Por su fantasía sentimental de querer estar eternamente junto a una mujer que lo desdén, Morel hace que Faustine y sus amigos mueran, y él muere con ellos. La distopía de Bioy Casares se puede leer como una crítica a los peligros del rápido cambio tecnológico y massmediático ocurrido en la Argentina de los años veinte y treinta. El individuo, seducido ante las promesas de modernidad que brindan los medios y la tecnología, termina como víctima de un pacto fáustico en el que es vaciado de vida para vivir en el archivo.

Morel da un paso más en su reflexión y al sugerir que el archivo de imágenes y voces guarda un paralelismo con el destino de los hombres cuestiona la noción misma de la realidad: “¿En dónde yacemos, como un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer?” (87). El narrador se hace eco de estas reflexiones, y dice, perdiendo la noción de una identidad dura, cartesiana: “El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato” (100). El espectáculo del eterno retorno de Faustine y sus amigos, le hace ver al narrador que su vida es “irreparablemente casual” (103). Rodeado de simulacros, él también se considera como ellos: “Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos” (104). Gracias al archivo massmediático, uno no sólo está rodeado de simulacros sino que es incapaz de distinguir entre la realidad de las cosas y de uno mismo, y su artificio.

¿Qué le queda, en este paraíso artificial, a este espectador, a este nuevo Robinson incapaz de dominar su medio ambiente? Enamorado de un fantasma, de una mujer muerta, de una ilusión, al espectador no le queda otra cosa, para estar junto a ella, que dejarse devorar por la pantalla y transformarse él mismo en simulacro (Bozzetto 75). Con su seducción y muerte, y con su ingreso a la eternidad del archivo, la hegemonía de una nueva ecología mediática en la isla es completa. El triunfo de la ilusión del narrador es el fin de cualquier ilusión de escapar al triunfo final de la tecnología.

Volvamos, ahora, a una de las preguntas iniciales. ¿Cuál es, en *La invención de Morel*, el lugar de la escritura? La respuesta es algo compleja. Al interior del texto, cabe recordar que el narrador es alguien muy asociado a la escritura: quiere escribir, al comienzo, un par de ensayos, pero ese proyecto termina reemplazado por la escritura del diario que es la novela. El diario es un intento de referir la realidad. Pero esta realidad, como dice María Rosa Fort, “es a su vez la representación de otra realidad que en su propio proceso representacional aniquila a su objeto convirtiéndose en una suerte de copia sin original que intenta reemplazar lo irremplazable” (187). Si la realidad referida por el narrador es en verdad un simulacro –es decir, un simulacro que incluye a la realidad en ésta–, entonces la escritura refiere un simulacro. Y si la imagen de vida es en verdad una

imagen de muerte, el narrador, al final, al sumarse al simulacro –al sumarse a la muerte–, da lugar para entender que la escritura de un simulacro (de una ficción) es vencida por el mismo simulacro.

Sin embargo, este desplazamiento de la escritura dentro de la intensa ecología mediática que propone la novela, da lugar a la producción textual de *La invención de Morel* como artefacto cultural. Paradójicamente, al narrar la derrota simbólica de la escritura a manos del simulacro, Bioy Casares articula uno de los posibles caminos para la novela del siglo XXI: redefinirse como un instrumento narrativo capaz de representar la multiplicidad de medios presente en la sociedad contemporánea, como una práctica discursiva que puede ayudar a entender la relación del individuo con este cambiante universo mediático.

CONCLUSIÓN

Ana López ha estudiado el impacto del cine a su llegada a América Latina a fines del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Según ella, ir al cine se convirtió para los espectadores del período en una forma de acceso simbólico a una suerte de modernidad global. Las películas extranjeras brindaban al espectador usos y costumbres de los centros de la modernidad en occidente. Se trataba, por ello, de una relación pasiva, en la que el ciudadano, como un espectador, más que participar de la modernidad, la miraba literalmente pasar ante sus ojos. Esta relación con la modernidad era compleja, y produjo “ambivalencia” y “ansiedad” (52). Como dice Valeria de los Ríos al comentar el texto de López: “Many Spanish American citizens were contemplating images from faraway places for the first time, sites they would probably never see personally... These images created models to desire and follow, as well as anti-models to fear and avoid” (s/n).

Tanto Augusto Céspedes como Adolfo Bioy Casares muestran en sus textos una relación ambivalente con la nueva tecnología de la imagen fotográfica. Céspedes explora la profunda conexión que se produce entre un individuo y una fotografía en tiempos de guerra. En este encuentro entre sujeto y fotografía, hecho de presencias y de ausencias, se juntan tanto la pasión amorosa como un deseo sexual teñido de nostalgia y muerte. La fascinación por la fotografía muestra como ésta puede vincular sujetos en diferentes espacios geográficos y adscritos a diferentes ciudadanías. Los soldados pueden ser interpelados por diferentes Estados, pero son capaces de hermanarse gracias a una fotografía. Este hermanamiento, sin embargo, se produce sólo en la muerte. El objeto mágico de papel en el que se encuentra impreso el rostro de una mujer sólo circula a partir de la muerte de su poseedor.

En su cuento, Céspedes analiza el estatus aurático de la fotografía, y muestra la manera progresiva en que ésta, gracias al deseo, es dotada de poderes casi sobrenaturales. En tiempos de guerra, en un país muy atrasado en cuanto a su relación con la modernidad, esto podría interpretarse como la forma en que persistirían ciertas tendencias premodernas en el sujeto boliviano de la primera mitad del siglo XX. También, si pensamos no tanto en el contenido de la fotografía –la mujer paraguaya–, sino en la forma, en la imagen fotográfica en sí, en lo que ésta representa –la tecnología como un deseo de modernidad–, se podría entender al hombre que mira la foto –al hombre que *mira* la

tecnología–, como un símbolo de ese deseo ansioso de modernidad por parte de alguien que, desde la periferia, mira pero no participa.

Si en “La paraguaya” la modernidad es deseada pasivamente desde lejos, en *La invención de Morel*, un texto en el que también ronda la muerte, la modernidad ya está presente, pero es tan deseada como temida. En la novela de Bioy Casares está más clara la metáfora de la nueva tecnología de la imagen fotográfica como un artefacto que produce la muerte para dar “inmortalidad”. En esa ambivalencia se puede leer un comentario simbólico sobre la modernidad argentina y su relación con las nuevas tecnologías provenientes de los centros de occidente: se desean estas tecnologías, pero a la vez se les teme. La “irracionalidad” de Paucara está presente también en la novela de Bioy Casares, aunque de otra manera: se trata aquí del culto de la ciencia, en la que la razón es puesta al servicio de una pasión amorosa. Si Paucara está fascinado por una foto, Morel está tan fascinado por sus posibilidades tecnológicas de permanencia que es capaz de dar muerte al sujeto amado con el objetivo de tenerlo para siempre como imagen.

Céspedes y Bioy Casares también tratan el tema de la identidad y la escritura. El cuestionamiento de la identidad tiene fines diferentes: Céspedes cuestiona la noción de una identidad “dura”, relacionada con el Estado, para mostrar los puntos de contacto entre individuos con diferentes ciudadanías; Bioy Casares la cuestiona para llevar la reflexión a un plano de duda ontológico. En cuanto a la escritura, tanto en Céspedes como en Bioy Casares se puede encontrar un comentario sobre el papel de la escritura en la cambiante ecología mediática de la primera mitad del siglo xx. En Céspedes, la escritura sirve para personalizar un objeto de producción masiva como la fotografía; en Bioy Casares, a través del diario del narrador, la escritura es utilizada como un medio capaz de, en primer lugar, describir el nuevo paisaje mediático, y después, intentar entenderlo, dotarlo de sentido. Así, estos dos textos se muestran como fundamentales a la hora de entender el impacto de las nuevas tecnologías de la imagen en el individuo y en la sociedad de la primera mitad del siglo xx latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. “The Precession of Simulacra”. *Simulacra and Simulation*. Sheila Faria Glaser, trad. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Sobre la fotografía*. José Muñoz Millanes, ed. y trad. Valencia: Pre-textos, 2004. 21-53.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Nueva York: Penguin, 1996.
- Bozzetto, Roger. “*L’invention de Morel*: Robinson, les choses et les simulacres”. *Etudes Françaises* 35/1 (Spring 1999): 65-77.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- Céspedes, Augusto. “La paraguaya”. *Antología de antologías*. César Verduquez, ed. Santa Cruz: La Hoguera, 2004. 235-48.
- Cortázar, Julio. “Las babas del diablo”. *Los relatos, 3: Pasajes*. Madrid: Alianza, 2002. 224-39.

- De los Ríos, Valeria. *Visions of Light: Photography and Cinema in Six Spanish Writers*. Ph.D. Diss. Cornell University, 2005.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* [1983]. Graziella Baravalle, trad. Barcelona: Paidós, 1986.
- Fort, María Rosa. "La invención de Morel: fragmentos reunidos". *Lexis: Revista de Lingüística y Literatura* 12/2 (1988): 179-90.
- Johnston, John. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP, 1998.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter* [1986]. Geoffrey Winthrop-Young y Michael Wutz, trads. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Lillis, Shane. "Superstition and the Simple Click: The Photograph in Augusto Céspedes' 'La paraguayana'". Inédito.
- López, Ana M. "Early Cinema and Modernity in Latin America". *Cinema Journal* 40 (2000): 48-78.
- Morin, Edgar. "El encanto de la imagen". *El cine o el hombre imaginario* [1956]. Ramón Gil Novales, trad. Barcelona: Paidós, 2001. 21-48.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- Tabbi, Joseph y Michael Wutz. *Reading Matters: Narrative in the New Media Ecology*. Ithaca: Cornell UP, 1997.