



A propósito del poder de las construcciones  
simuladas:  
*La invención de Morel y Ceci n'est pas une  
pipe*

María Rodríguez Pérez  
Universidad de Sevilla

---



---

“El juego está basado en la posibilidad para todo sistema de desbordar su propio principio de realidad y refractarse en otra lógica. Ahí está el secreto de la ilusión y, en el fondo, la apuesta consiste siempre en salvar[la, en salvar] la ínfima distancia que hace jugar lo real con su propia realidad, que juega con la desaparición de lo real exaltando sus apariencias (...), se han esforzado durante siglos lo que llamamos el arte, el teatro, el lenguaje (...) han conservado algo de la ceremonia y del ritual en la violencia que infligen a lo real”  
(Jean Baudrillard, 1983, 1997: 187)

“Pues la conversación está casi muerta, y pronto estarán muertos muchos de los que sabían hablar”  
(Guy Debord, 1988, 2003: 41)

“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”  
(Adolfo Bioy Casares, 1940, 1999: 141)

## I. APUNTES PRELIMINARES

El objetivo de este escrito es establecer mecanismos comparativos entre la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* y la obra pictórica de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, a partir de la concepción contemporánea de la simulación, que ha implicado un alejamiento del referente de la representación, imposibilitando cualquier producción de ésta y originando, a través del poder de lo simulado, la construcción autónoma de virtualidades que operan como realidades en la lógica del dominio de la *sociedad espectacular*.

Para ello actualizamos la preocupación ya expuesta antaño por la tradición iconoclasta de la época clásica griega que mencionaba el temor ante cierta serie de reproducciones de la realidad, lo hacían cuando manifestaban su rechazo hacia las formas *simuladas* porque su extremado parecido con lo que representaban podía llegar a sustituirlo, que ha llegado hasta nuestro *emplazamiento*<sup>1</sup> postmoderno con una acuciante persistencia.

No se trata tanto de huir de las representaciones en cuanto a relaciones sígnicas que pueden llegar a pervertir sus referencias, sino de interrogarse hasta qué punto la cultura de la imagen no es construida de forma vacía, esto es, sin ningún correlato con lo real y vivida en experiencias *descorporeizadas*, pero, además, autómatas por lo que de re-producción autista y maquinicista tienen. ¿Quién puede asegurarnos que Morel no ha extendido el uso de su invento o que cualquier otro Morel no ha proseguido con otros nuevos inventos? ¿Quién puede garantizar que el significado arbitrariamente asignado a las convenciones culturales, sociales, históricas... no se estandariza en una similitud que “se libera de la complicidad con la aserción representativa”? (Foucault, 1973, 1989: 68)

El Morel de la novela del autor argentino inventa unos dispositivos que capturan todo lo que delante de ellos se desarrolla, con la finalidad de reproducirlo posteriormente, en un prolongado ejercicio de repetición de una realidad que, habiéndose realizado, se virtualiza en un eterno momento de proyección. En este proceso, esta proyección, porque su fidelidad con lo real que suplanta es extrema, llega a confundirse con ello.

Tanto es así que el prófugo que llega a la isla en la que Morel ha maquinado su invento cree ser perseguido por las personas que la habitan, sin saber aún que sólo son imágenes proyectadas. Incrédulo ante esa situación de indiferencia por parte de quienes se supone debían denunciar su presencia en la isla, se aventura a tentar su suerte, motivado por el repentino impulso de deseo que siente hacia una de esas imágenes que actúan con esquemas repetitivos: Faustine. La obsesión hacia la Faustine no originaria (ya no es la mujer que existía antes de ser capturada y proyectada) le llevará a desvelar ese secreto mundo moreliano que, en un desesperado intento por congelar la vida impidiendo su extinción (Morel, pese a no ser correspondido, también desea a Faustine), acaba, paradójicamente, provocando su desaparición.

En la obra pictórica *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte, cualquiera que sea la versión que de ella se escoja (la primera data, según atestigua Michel Foucault, de 1926), se vuelve a hacer patente la fuerza de la representación ajena a su referente como constructora autónoma sin objetos ante los que declarar.

El cuadro recoge el trazo de una pipa austera al que le acompaña, debajo, un enunciado escrito a mano, con letra clara y esmerada que menciona: *Ceci n'est pas une pipe* (*Esto no es una pipa*). Otras versiones incluyen, junto a la *misma pipa*, al mismo enunciado, a la misma letra, un escenario más voluminoso: encerrados ahora en un marco sobre un caballete en un evidente entarimado, éstos se colocan bajo una pipa-objeto colgante, de grandes dimensiones y *semejante* a la que aparece dentro del cuadro.

Ante este juego de dibujos que ¿remiten? (o, como veremos, reemplazan) a objetos, enunciados que niegan que sea así, (a)identidades que se mezclan sin reinscribirse en lo que puede ser *realmente*: ¿quién puede decir que, tanto el dibujo o el volumen colgado, son una pipa? ¿Se puede decir que el enunciado es cierto (el dibujo de algo no es ese algo)? Inevitablemente, se instaura un mecanismo que activa nuestra interpretación, necesitamos saber qué nos cuentan para creérselo:

“hay un hábito del lenguaje: ¿qué es ese dibujo?; es un ternero, es un cuadrado, es una flor. Viejo hábito que no deja de tener fundamento: toda la función de un dibujo tan esquemático, tan escolar como éste, radica en hacerse reconocer, en dejar aparecer sin equívocos ni vacilaciones lo que representa” (Foucault, 1973, 1989: 32).

Novela y cuadro plasman, de este modo, una relación que les vincula: ambos reflejan la fuerza de los enunciados que pierden sus referencias, que se desligan con respecto a aquello que enuncian. El enunciado “esto no es una pipa” representa, en la pintura, al dibujo, que hace las veces de referente. A su vez, este dibujo ha perdido cualquier correspondencia con sus posibles referencias. Los enunciados componen, por otra parte, la novela y ésta, a su vez, a través de aquéllos, se refiere a una simulación. En las dos obras se hace patente el empleo de los enunciados para arrastrarlos fuera de su atribuida funcionalidad. Estamos ante la problemática de la representación, ante la muerte de la imagen, ante el fin del signo, porque hasta la simulación es capaz de inutilizarlo, es tan poderosa que incorpora referente y representación en sí misma, anulando el resto de categorizaciones representativas.

No es osado contradecir, o más bien, acompañar a Magritte afirmando que su dibujo *es una pipa*, *c' est une pipe*, aún cuando se mantenga la negación en el enunciado que igualmente compone la obra y considerando lo imposible de un dibujo que nunca puede ser aquello que representa porque, si ciertamente es una pipa, es porque ha de entenderse que los signos que construyen su obra han logrado tener consistencia por sí mismos, son, por sí solos, generadores de realidad en la dinámica del simulacro postmoderno.

En esta lógica, no se puede hablar de un enfrentamiento de la simulación con la realidad que suplanta, sino de una desviación de ésta por aquélla, de unas imágenes en una isla que ya no son cuerpos-mentes, o tal vez sí; de una pipa que lo es por ser una no- representación de alguna otra real, de una realidad conformada por construcciones realizadas en los márgenes “de lo más real que lo real: lo hiperreal. Más verdadero que lo verdadero: como la simulación” (Baudrillard, 1983, 1997: 9).

Islas desiertas ocupadas por intrusos, mundos reales desdoblados de la realidad, objetos que se subjetivizan, sujetos que se objetivizan...todo en un mismo *yo* que ya no es, porque la acción del simulacro baraja a su estilo las marcas y esencias del *yo*, del sujeto y de la propia identidad, en un proceso que determina el vaciamiento de estas expresiones esencialistas para incorporarlas a los planteamientos postmodernos, que exigen hablar más de las *subjetivaciones* foucaultianas como diagramaciones de esos sujetos que se vacían que de construcciones identitarias.

Se metaforiza el hecho de ese Morel, que “inmortaliza” cuerpos y mentes con su máquina, o de ese Tlön, que tanto se inmiscuye en nuestro mundo que ni tan siquiera sabemos si *este nuestro mundo* es Tlön, para expresar que es así como percibimos, pensamos, reaccionamos, estamos y somos en un condicionamiento constante de nuestra aprehensión de la realidad, en una desrealización del clásico triángulo de materia, espacio y tiempo a favor de una dinámica de la telepresencia en la que no existen verdaderas consideraciones acerca del espacio y del tiempo, desterradas a una lógica de lo ciber y lo virtual, en donde “lo accidentado no es ya la sustancia, la materialidad del mundo sensible: es el conjunto de su constitución” (Virilio, 1995, 1997: 173), en donde las circunstancias se dilatan y los márgenes del espacio-tiempo son construidos en su propia disolución.

En la preocupación que genera el desdoblamiento, que parece ser irreversible, de una realidad vencida por su réplica simulada, radica el peso de este trabajo, y en la consecuente reflexión que se origina acerca de los procesos de control y vigilancia que actúan de forma “rizomática”<sup>2</sup> en el disciplinamiento foucaultiano de cuerpos y mentes en el espacio y el tiempo de localizaciones carentes de señas identitarias o históricas.

La lógica espectacular, que lleva gestándose desde hace algo más de medio siglo, opera hoy con total impunidad en las producciones e interpretaciones de la realidad, no sólo en el ámbito de lo estrictamente comunicacional, sino en ese gran caos ordenado en que se ha convertido lo cotidiano: “la dominación del espectáculo ha logrado crear una generación sometida a sus leyes” (Debord, 1988, 2003: 19).

La pipa ya no es una pipa porque lo niegue su enunciado o porque el dibujo sea sólo su representación y no la pipa en sí, sino precisamente porque el simulacro es tan efectivo que no advierte de su poder en la creación de pipas, de islas, de mundos, de *faustines*...Las representaciones han sido anuladas como vinculaciones explícitas de sus referencias originarias. El simulacro logra que permanezcamos en una presencia de la credibilidad absoluta hacia

lo simulado, sin cuestionamientos ni equívocos. En el ejercicio de su fuerza demuestra que los dibujos, los enunciados, las imágenes audiovisuales...son las pipas, las *realidades*.

“Vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad” (Debord, 1995, 1996: 17), encubriendo, de paso, esta desaparición.

Un último apunte en referencia al estudio transdiscursivo que se realiza en este texto. Se procederá superando la noción de transtextualidad de Gerard Genette, ampliando el texto a discurso, entendido como esa posibilidad que libera lo textual para dejarlo correr de aquí a allá. Se elimina así la opción de unidades cerradas, limitadas y homogéneas, posibilitando un enriquecimiento gracias a ese *discurrir* que juega con el lenguaje, lo des-estructura, dándole voz a aquello que estaba oculto.

Michel Foucault apunta que “los discursos deben de ser tratados como prácticas discontinuas que se cruzan a veces, se yuxtaponen, pero que también se ignoran o se excluyen” (1973, 1999: 53).

Se trata, pues, de realizar una apertura en cuanto a lecturas e interpretaciones se refiere para llegar a entender que “éste se constituye”, expone Manuel Ángel Vázquez Medel en su teoría extendida del texto, “en una retícula de encrucijadas, y es captado y significa, no por su inminencia, sino precisamente por todo aquello que le trasciende: desde el código verbal, audiovisual, en que queda cristalizado hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas” (1998: 3).

Enlazando con ésta, con las posibilidades que incorpora Foucault en su acercamiento a las discontinuidades del discurso<sup>3</sup> e incluso con el planteamiento de Jacques Derrida y su noción extendida de la escritura, haremos posible un trayecto rizomático, alejado de los recorridos lineales, en busca de los escondrijos y de las líneas de fuga que nos abren un sinfín de oportunidades ya que “más que los textos, por más dinámicamente que los consideremos, es la actividad discursiva la que produce semiosis”, tal y como señala Vázquez Medel.

Con la transdiscursividad, que esparce *lo trans* en los lugares fronterizos habilitando una concepción abierta y movедiza del discurso, avanzaremos en este particular análisis comparatista.

Trataremos de transmitir la idea de un comparatismo dirigido a fortalecernos frente a las disposiciones esquizoides, paranoides y con tendencias autistas de esta sociedad de riesgos y del miedo que reclama la seguridad y la protección frente *al otro*, sin tener conciencia de por qué lo hace.

## II. LA CONSTRUCCIÓN DE *LO REAL*: EL PODER DE LO SIMULADO. A PROPÓSITO DE *LA INVENCIÓN DE MOREL* Y DE *CECI N'EST PAS UNE PIPE*.

En 1941 aparece publicado el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. José Luis Borges aprovecha en él un supuesto comentario atribuido a Adolfo Bioy Casares para dar comienzo a la obra:

“Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (1944, 2001: 15).

Pero no se trata de un simple ejemplo de intertextualidad, de sobra evidente, sino de exponer la preocupación compartida por ambos autores. Se hace patente la idea acerca de la existencia de un mundo fantástico en el mundo, de la invención de un mundo real.

La entidad *Biorges*, presente de forma explícita en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, donde Borges y Bioy Casares son personajes del cuento, presenta la radicalidad de la hibridez.<sup>4</sup>

El cuento comienza con la cita (inventada o no, literal o alterada) de Bioy Casares (aunque él reniegue reivindicarla en el universo no ficcional) y de la intriga que se plantea derivada de ésta.

Dice el narrador de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*: “Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigura los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal” (*ibidem*). Esa “novela en primera persona” es *La invención de Morel* (o quizá, tal y como sostienen otras tesis, se trate del propio cuento), escrita hace también más de sesenta años.

Confundido en el relato aparece un descubrimiento inevitable en las horas de la noche en que los dos autores se encontraban conversando: “los espejos tiene algo de monstruoso” (*ibidem*), inevitablemente acorde con la concepción tradicionalista que formula que “la monstruosidad se margina del orden regular de la naturaleza” (Silva y Browne, 2001: 4) porque constituye una separación natural dentro de la naturaleza.

La etimología de monstruo en castellano remite al *mostrare* latino y se extiende al hecho de que, porque muestran, los espejos, que multiplican las imágenes, son monstruosos. Lisa Block de Behar recuerda:

“...es la propia mostración la inenarrable porque *mostrar* que es <> es, sobre todo, <>. Desde la antigüedad, *contar* y *mostrar* aparecen como acciones contrarias, enfrentadas por dos recursos imitativos antagónicos, la diégesis y la mimesis que, desde entonces rivalizan” (1993: 82).

Aparece, inevitablemente, el conflicto histórico entre *mostrar* (en el caso que nos ocupa: el dibujo de la pipa; las imágenes-simulacros fantasmagóricos que deambulan por la isla) y *decir* (el conjunto de enunciados encadenados que conforman la novela; el enunciado de la pintura: *Esto no es una pipa*); entre el simulacro o similitud (el dibujo de la pipa) con la representación o semejanza (el enunciado). La obra del pintor y la novela del escritor vuelven a conjugarse para hacer presentes, esta vez, viejas oposiciones históricas: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.

Cada presentación atenta a lo que representa o atenta contra lo que representa. El cuento borgiano apunta a que “es todopoderosa la idea de un sujeto único” en Tlön, ese mundo fantástico que se acaba convirtiendo en real porque no se le distingue de éste. La cuestión de la duplicidad es igualmente inevitable en *La invención de Morel* (por cierto, ambas obras están escritas en primera persona):

“Tengo un dato que puede servir a los lectores de este informe para conocer la fecha de la segunda aparición de los intrusos: las dos lunas y los dos soles se vieron al día siguiente. Podría tratarse de una aparición que sea un fenómeno de espejismo, hecho con luna y sol (...). Pero imagino que las dos lunas y los dos soles no tienen mucho interés; han de haber llegado a todas partes, o por el cielo o en informaciones más doctas y completas” (Bioy Casares, 1940, 1999: 78).

Esta función de la duplicidad está ratificada, además, por una de las intervenciones del editor de la obra. El autor del informe escribe: “estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles. Lo cuenta Cicerón en *De Natura Deorum*: ‘Tum sole quod ut e patre audivi Tuditano Aquilio consulibus evenat’”, y continúa: “no creo haber citado mal” (*ibidem*: 78-79). Es aquí donde el editor interviene al pie: “se equivoca. Omite la palabra más importante: *geminato* (de *geminatus*, geminado, duplicado, repetido, reiterado)” (*ibidem* 79).<sup>5</sup>

Tanto en el texto de Bioy Casares como en el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, donde una de las escuelas llega a negar el tiempo, mientras que otra afirma la bilocalización, prefieren omitir la alusión a los mundos como dobles, como pares, en donde se da que existe uno y su doble, su pareja, volviendo a coincidir cuando elaboran “el estatuto retórico, biológico o cósmico de la geminación” (Block de Behar, 1993: 85), no descartando la existencia de otros mundos, pero concretando su expresión en la perversión de la realidad a la que nos someten las representaciones que ya no representan, sino que presentan todos los posibles en una única réplica que los entremezcla y diluye.

En esta réplica, rige el gobierno del espectáculo, falsificando tanto la recepción como la producción, siendo dueño absoluto de los recuerdos. Opera como “máquina de visión” que percibe en nuestro lugar.



Guy Debord hace un apunte en su libro *Comentarios sobre la Sociedad del Espectáculo* (1988, 2003) que puede servir para matizar este aspecto: “lo falso forma el gusto y sostiene lo falso, eliminando a sabiendas la posibilidad de referencia a lo auténtico. Se rehace incluso lo verdadero, ya que se puede, para que se parezca a lo falso” (*ibidem*: 62).

Esta reflexión, que organiza el tratamiento del arte, según el significado que le da la lógica del espectáculo<sup>6</sup> se extrapola al mundo y a la vida cotidiana de la cultura del simulacro.

Bioy Casares guarda en *La invención de Morel* un especial cuidado al “museo”, que aparece como un reiterado espacio de frecuencia en la obra.

Como señalaremos más adelante, en el dominio de la dilatación de un presente continuo “el día sin fin de la recepción de los acontecimientos produce una iluminación instantánea que deja en penumbra la importancia habitual de la sucesividad de los hechos” (Virilio, 1995, 1997: 181) operación magnificada y llevada al límite por Morel. Precisamente esta reproducción ilimitada se lleva a cabo en el museo de la isla en donde se ocultan esas máquinas de difícil comprensión para el narrador y que graban y proyectan sin necesidad de papeles ni pantallas, sin importancia del día y la noche.

Como ocurre con las obras de arte en los museos, las imágenes reproducidas, por perfectas, se exponen y dejan de ser su doble. “Tanto el museo como las bibliotecas constituyen espacios o instituciones que reúnen y, a la vez, distancian reliquias procedentes de otros espacios” (Block de Behar, 1993: 87).

Las experiencias desarrolladas por Morel originan la existencia de imágenes que se reproducen sin cesar, que carecen de sensibilidad, que interpretan un papel, siempre el mismo, reiterativo en un mundo en el que ellas y el mismo autor del informe sucumben, desmembrándose como corporeidades, sujetos a una realidad que les participa pero de la que no responden porque, al ser simulacros hechos realidad, no tienen conciencia de tener ni de poder hacerlo.

Quizás nuestro mundo, ¿siendo real?, también sea una imagen reproducida y solamente queden algunos capaces de hablar en conversaciones fuera de la circunferencia marcada por el lenguaje del espectáculo, que es el único que al resto “le es familiar: es el idioma en que han aprendido a hablar” (Debord, 1988, 2003: 43).

Nos hemos convertido en ese tipo de espectadores ideales que se construyen sin cuestionamientos bajo (y reproduciendo) las estructuras de dominación basadas en la supresión del sujeto como pulsión libre de la realidad y en apropiación de lo fatal<sup>7</sup>, que emplea al objeto y a la desobediencia (fatal) al orden establecido por parte de éste para establecer la simulación como orden de lo real. Baudrillard señala:

“No basta que se desprenda una teja para que alguien se encuentre precisamente debajo. Sería demasiado hermoso. Tampoco sirve con amar a alguien para que responda automáticamente a nuestro deseo: esta realización automática de deseo sería infernal. Sin embargo, sentimos que de alguna forma todo el mundo sueña con esta conjunción fatal (salvo, en el caso de la teja, con ser el que se encuentre justamente debajo). Incluso en este caso, puede ser exaltante sentirse privilegiado por la mala suerte” (1999, 2000: 90).

Al igual le ocurre al narrador de *La invención de Morel*, a ese prófugo refugiado en una isla cuyo propietario (pese a ser de ese tipo de islas desiertas) ha ideado una máquina en la que la cuestión del control es evidente<sup>8</sup>, una especie de panóptico perfecto en el que el vigilante ni siquiera es requerido, porque el auto-encarcelamiento es claro y efectivo (“la vida de fugitivo me aligeró el sueño” (Bioy Casares, 1940, 1999: 19), ha llegado a vivir preso en su propia fuga y se auto-destierra a una isla) y porque se trata de una máquina de visión primaria que “registra la presencia efectiva de personas delante de la pantalla” (Virilio, 1998: 83) y que, por intentar evitar la desaparición, la extiende.

En la isla de Morel, en el mundo real, en ese otro mundo (que tal vez sea el mismo que el real) de Tlön, hay documentos que registran la existencia de los mundos. Son también de ese tipo de cárceles perfectas en las que el control es férreo, sagaz y está capacitado hasta para encauzar el ritmo de sus sometidos. En la isla, por ejemplo, con la reproducción de las imágenes, está todo anticipado, todo recogido, no hay imprevistos, ni improvisaciones, conocer cada instante es vital para el poder.

El propio narrador se ha auto-encarcelado en su fuga, reproduce, en su cárcel, al igual que ocurre en otras, un mundo regido por los mismos mecanismos de control y vigilancia en el que cada uno, prisionero de las apariencias, de los comportamientos, se auto-censura bajo los designios del poder y de sus lógicas de dominio, preservándolas.

En una de esas cárceles perfectas vivimos inmersos, localizados en “la automatización de la percepción”, en “la innovación de una visión artificial” y en “la delegación a una máquina del análisis de la realidad objetiva”<sup>9</sup>, caracterizada, además, por la imaginaria virtual, que influye en los comportamientos y origina una nueva industrialización de la visión a la que se vuelven a vincular las estrategias de control y disciplinamiento (Virilio, 1998: 77).

La isla en la que propio Morel se deja fagocitar por su máquina tiene mucho en común con las prisiones limitadas por agua (el uso de islas como destierro carcelario remite a las Islas Canarias de antaño, a la isla de Santa Elena o, más recientemente, alguna de esas islas del océano Pacífico en las que el gobierno peruano condena a cadena perpetua a ciertos miembros de supuestos grupos guerrilleros, constituyen claros ejemplos de ello) y quizás sea más que metafórico su uso en la novela de Bioy Casares de lo que parece en su relación desde la aparente realidad en la que se escribe.

En esa prisión, la naturaleza<sup>10</sup> simbolizada en la isla se enfrenta a la técnica que desnaturaliza, que origina estos monstruosos seres morelianos. En ella, el narrador “ve sin ser visto, se persigue sin ser perseguido” (Silva y Browne, 2001: 2), como si de una celda se tratase, en la que el reo actualiza sus fantasías, extendiendo y multiplicando los espacios en virtualidades con el fin de no sucumbir a su elegido destierro carcelario.

Pero, además, explicita la concepción de un nuevo *panoptismo*, más perfecto como maquinaria de vigilancia, en el que todos, porque vemos al resto, vinculamos nuestros dispositivos de control hacia nosotros y hacia el resto:

“Castigar es una función formalizada, y también curar, educar, instruir, hacer trabajar. (...) Cuando Foucault define el panoptismo, unas veces lo determina concretamente como un agenciamiento óptico o luminoso que caracteriza a la prisión, otras lo determina abstractamente como una máquina que no sólo se aplica a una materia visible en general ( taller, cuartel ,escuela, hospital en tanto que prisión), sino que en general también atraviesa todas las funciones enunciables. La fórmula abstracta del panoptismo ya no es, pues, “ver sin ser visto”, sino *imponer una conducta cualquiera a una multiplicidad humana cualquiera*. Sólo es necesario que la multiplicidad considerada sea reducida, incluida en un espacio restringido, y que la imposición de una conducta se realice por distribución en el espacio, ordenación y seriación en el tiempo, composición en el espacio- tiempo...” (Deleuze, 1987: 60).

Morel conduce inevitablemente a un antecedente directo: el doctor Moreau. Como éste, personaje de la novela *La isla del doctor Moreau*, de Herbert George Wells, Morel perece ante un final que él mismo ha creado. Es una especie de “crimen perfecto”, en el que no hay huellas ni asesino, porque ha sido devorado por sus propias invenciones abusivas:

“La perfección de un crimen reside en el hecho de que siempre está realizado (...) Por tanto, jamás será descubierto. No habrá Juicio Final para castigarlo o absolverlo. No habrá final porque las cosas siempre han ocurrido ya. Ni resolución ni absolución, sino desarrollo ineluctable de las consecuencias” (Baudrillard, 1995, 1996: 11-12).

### III. A MODO DE ÚLTIMAS REFLEXIONES

La isla está invadida por espectros que deambulan y se recrean en el museo, la capilla y la pileta de natación, pero estos espectros, entre los que se encuentran las *faustines*, no responden a la categoría de representaciones.

Empleamos el tratamiento de *faustines* en una consideración de éstas como identificaciones, suprimiendo el personaje de Faustine como categoría estanco, “es decir, desde el punto de vista discursivo, como procesos de

producción de sentido y como virtualidades que habilitan las singularidades y las multiplicidades” (Silva, 2003: 29), escapando a las identidades como totalidades acabadas.

La intención es la de emplear el personaje de la novela para ampliar las posibilidades, para servirnos de esa Faustine que introduce esa dimensión de “lo falso” correspondiente a las imágenes simuladas de Morel, entendiendo la falsedad sin respuesta porque se asiste a “la abolición del mismo principio de verdad” (Virilio, 1998: 88). La verdad abolida es la de la imagen real.

Un claro “pacto fáustico, pero al revés: el narrador se enamora de Faustine, un Fausto hecho mujer, pero sobre todo un Fausto falso: <<Faustine>> se pronuncia *fausse* en francés, <<falsa>>” (Block de Behar, 1993: 88), como las figuras de la isla.

Como ocurre en la postmodernidad, la isla de Morel ha puesto fin a la historia de las semejanzas. Las imágenes que se repiten en un eterno retorno, en la dilatación de un presente continuo que, según Paul Virilio, “no es más que la repentina globalización del tiempo real de las telecomunicaciones” (1995, 1997: 176), como si la obra haya metaforizado la pauta del pensamiento occidental, ateniéndose a “dicha expulsión de los principios canónicos que se despliega en la novela” (Silva y Browne, 2001: 3).

Como en ella, como en los trazados de Magritte, hoy asistimos a la clausura de la representación ya que estamos desligados de todas las referencias posibles, no hay patrones ni modelos a seguir, todo se auto-construye constantemente, todo es válido por sí mismo. Similitud y semejanza se desligan porque aquélla ha dejado de ser cómplice con la garantía representativa. Se trata de lo que Michel Foucault denomina como “trampas de desdoblamiento” en las que “la similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras” (1973, 1989: 68).

Las imágenes que desfilan frente al autor del informe sirven a la repetición porque ésta ha logrado desvanecer la lógica de la representación, suplantándola:

“Invertir papeles, géneros biológicos, gramaticales o literarios, cambiar un nombre por otro es siempre una inversión en tanto especula y aumenta. Por esa -o esta- preposición, por las figuras como las cantidades (...) se invierten y multiplican” (Block de Behar, 1993: 81).

Estamos inmersos en lo que Virilio plantea como “lógica paradójica”<sup>11</sup> dueña de la imagen que se conserva en tiempo real y de la que logra que domine sobre la cosa representada. Ese tiempo (real) hace que la imagen esté en el espacio real.

Esta permanencia postmoderna origina la existencia de distintas temporalidades, de modo que conviven distintas historias, formándose, a su vez, otras tantas microhistorias. Esto da opción a que las técnicas de

representación *transmodernas* (más vinculadas a las producciones simuladas que a las técnicas clásicas de representación) multipliquen las posibilidades de contar esa multiplicidad de historias.

Esta virtualidad y su formulación en la lógica del simulacro han llegado a sustituir lo real y lo actual, haciendo que las dinámicas de “lo tele”, del tiempo real, cambien la noción misma de realidad y dominen la actualidad:

“La imagen ya no puede imaginar lo real ya que ella misma lo es. Ya no puede soñarlo, ya que ella es su realidad virtual (...) La realidad ha sido expulsada de la realidad” (Baudrillard, 1995, 1996: 15).

En esta conversión de una imagen, que domina como virtualidad independiente de la realidad, recae la importancia de interpretar la clausurante afirmación de René Magritte. “La imagen se vuelve más efectiva que lo que se suponía debía representar” (Virilio, 1998: 88) porque se vuelve autónoma, no tiene referente.

La isla es un lugar inaccesible, vigilado y al abrigo de las miradas ajenas. Es como los simulacros, que se convierten en lugares inaccesibles desde fuera/dentro y desde dentro/fuera y la importancia se centra en establecer el control sobre ese todo aislado pero, precisamente por ello, funcional.

Virilio mantiene que asistimos a la configuración de una visión única llevada a cabo por el Occidente ambicioso (se crea una “omnividencia” (*ibidem*: 47)) que origina una imagen completa, total, por rechazo de lo invisible.

Frente a éste, lo visible, entendido como efecto en lo real de la rapidez de una emisión luminosa (la carrera por iluminar lo público, primero, y lo privado, después, tiene como objeto poner fin a las oscuridades, consiguiendo, precisamente, esas visiones completas de la sociedad) proyecta la claridad que cesa las leyes atribuidas al origen del universo sobre las cosas y sobre los cuerpos (*ibidem*).

Válida por sí misma, con actuación propia e independencia de cualquier referente, sin correlatos reales directos, la simulación se identifica con la tentación totalitaria de esas señales luminosas que reconstruyen incesantemente la realidad.

Quizás, por ello, se implante sin retorno un tipo de visión disléxica (*ibidem*: 9) por parte de aquello que pertenece a esa claridad absoluta del simulacro. Una dislexia no tanto referida a la concepción que anteriormente se defendía sobre el analfabetismo ante la imagen o la fotografía, sino en cuanto a que las palabras ya no forman imágenes, ni tan siquiera éstas reemplazan a aquéllas, sino que se valen por sí mismas porque ya no hay nada que representar “ya en las memorias un pasado ficticio ocupa el sitio de otro, del que nada sabemos con certidumbre-ni tan siquiera que es falso” (Borges, 1944, 2001: 28).

Es inevitable enfrentarse, por último, a la amplitud de posibilidades que se pueden desarrollar con un último matiz. Se trata de tener cuenta las reflexiones acerca de la desaparición o muerte del autor, no sólo las aceptadas por parte de la crítica y la filosofía, sino las ampliadas por el filósofo francés Michel Foucault. Con ellas, enraizando con la muerte de la identidad y extendiéndolas a la del artista como creador global, partiendo de la pregunta ¿qué es un autor?, podemos llegar a localizar un modo de respuesta plausible y contestaria con estas nuevas formas de dominio del simulacro espectacular, dinamizando un “espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor” de modo que podamos “seguir con la mirada el reparto de lagunas y de fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta función hace desaparecer” (Foucault, 1994, 1999: 336).

Porque ¿no será que Magritte lo que nos quiere decir es que *esto no es una pintura* y, por tanto, *yo no soy un autor*, sino un conjunto de redes, de enlazamientos rizomáticos, que se van entremezclando en la cabeza del lector o interpretante? Y que, en esta línea, Bioy Casares mantiene *esto no es una novela* y, por tanto, *yo no soy un autor*, sino que más bien se trata de las marcas, que a partir de huellas, se mezclan con otras marcas: novela, pintura, cine... Más que intertextualidad es un juego de *diseminación*, de dispersión de aquello que se escapa y que nunca vuelve a su origen. Considero que emplear una cita de Roland Barthes para completar este último apunte es una buena manera de poner final a este texto:

“En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan hasta *perdersse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de ese texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje” (Barthes, 1970, 1980: 3).

## V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BAUDRILLARD**, Jean (1983): *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_ (1999): *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000.

\_\_\_\_\_ (1995): *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996.

**BARTHES**, Roland (1970): *S/Z*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

**BIOY CASARES**, Adolfo (1940): *La invención de Morel*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

**BLOCK de BEHAR**, Lisa (1993): “La invención de un mundo real” en *De la amistad y otras coincidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay*, Salto, Centro Cultural Internacional de Salto, Academia Nacional de Letras de Uruguay e Instituto de Cooperación Iberoamericana.

**BORGES**, José Luis (1944): “Tlön, Uqbar. Orbis Tertius” en *Ficciones*, Madrid, Bibliotex, 2001.

**DELEUZE**, Gilles (1987): *Foucault*, Barcelona, Paidós.

**DEBORD**, Guy (1988): *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 2003.

**FOUCAULT**, Michel (1973): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989.

\_\_\_\_\_ (1973): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1999.

\_\_\_\_\_ (1994): *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

**SILVA**, Víctor (2003): *Comunicación e información [inter]cultural. La construcción de las identidades, la diferencia y el multiculturalismo*, Sevilla, Instituto Europeo de Comunicación y Cultura.

**SILVA**, Víctor y **BROWNE**, Rodrigo F. (2001): *En búsqueda de la espectrología de Faustine. A propósito de La invención de Morel* en revista electrónica de estudios literarios *Espéculo*:

**SILVA**, Víctor y **GUTIÉRREZ**, José (...): *La compleja relación entre identidad y la alteridad en Borges y en Hawthorne* en revista electrónica *Enciclopedia*:

**VÁZQUEZ MEDEL**, M. Ángel (1998): *Tendencias actuales del comparatismo literario* en revista electrónica del GITTCUS:

\_\_\_\_\_ (2003): “Bases para una Teoría del Emplazamiento” en VV.AA: *Teoría del Emplazamiento: aplicaciones e implicaciones*, Sevilla, Ediciones Alfar.

**VIRILIO**, Paul (1995): “La velocidad de liberación” en *La velocidad de liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

---

(1998): *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra.

## VI. NOTAS

- [1] Según la reciente propuesta teórica formulada por Manuel Ángel Vázquez Medel denominada Teoría del Emplazamiento “las tres deixis (la espacial y la temporal, pero sobre todo la personal, que brota del entrecruzamiento de espacio-tiempo) suponen la condición misma y, a la vez, la posibilidad de todo lenguaje. Desde ellas es posible señalar hacia los objetos del mundo, y en ese señalamiento encontramos nuestro lugar, nuestro emplazamiento” (Vázquez Medel, 2003: 24).
- [2] En su libro *Comunicación e información [inter]cultural*, Víctor Silva anota al pie la clave para acercarse al concepto de *rizoma*: “Como lo definieron Gilles Deleuze y Félix Guattari: el *rizoma* conecta cualquier punto con otro cualquiera, no remitiendo cada uno de esos rasgos a elementos de la misma naturaleza. Es un sistema (a)centrado, no jerárquico y no signifiante, sin General ni memoria organizadora o autónomo central, definido únicamente por una circulación de estados. No obstante, queremos señalar que mantenemos diferencias con la consideración de Édouard Glissant de la identidad rizomática, porque consideramos que el rizoma nunca puede construir identidades, sino identificaciones, procesos singulares de subjetivación” (2003: 30).
- [3] En Foucault, el discurso habilita la noción de formación discursiva que origina un conjunto de enunciados que dependen de dicha formación, “los cuales necesitan un conjunto de "condiciones de existencia" o de posibilidades. La apertura que le da el autor francés implica que al discurso se le añadan las rarezas, la exterioridad y la acumulación, porque no son totalidades cerradas sino que están llenas de lagunas y recortes y se dispersan en una exterioridad. El discurso en Foucault habilita la discontinuidad y sus diferentes conceptos (...) De esta forma, Foucault trabajó, entre otros, el discurso clínico, el discurso de la historia de las ideas en Occidente y el discurso psiquiátrico” (Silva y Gutiérrez, 2001: 5-6).
- [4] “H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch son los verdaderos nombres falsos con que ambos escritores confirmaron la existencia de esa especie de híbrido biográfico y literario que asume la identidad de otro individuo en una combinación genial” (Block de Behar, 1993: 78).
- [5] Este recursivo actuar de lo doble aparece de nuevo de forma concluyente: “Palpé el bolsillo: saqué el libro, lo comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar” (Bioy Casares, 1940, 1999: 94).



- [6] Debord continúa detallando que el arte está pervertido por las dinámicas del gusto espectacular, que viran las obras hacia lo deslumbrante, sin guardar el reposo y la conservación que el paso de los siglos o que las diferentes estéticas históricas conllevaban. Un arte encerrado en *museos*, “conservado para ser negociado: “todo quedará más bonito antes, para que los turistas lo puedan fotografiar” (1988, 2003: 63).
- [7] La teoría fatal supone que “la ironía objetiva nos acecha, la de la realización del objeto sin consideración al sujeto ni a su alienación” (Baudrillard, 1983, 1997: 196).
- [8] En el momento en que Morel da la explicación a sus compañeros acerca de su invención, éste dice: “Creerme superior y la convicción de que es más fácil enamorar a una mujer que fabricar cielos me aconsejaron obrar espontáneamente. Las esperanzas de enamorarla han quedado lejos; ya no tengo su confiada amistad; ya no tengo el sostén, el ánimo para encarar la vida” (Bioy Casares, 1940, 1999: 101). De esta forma justifica su invento, atando a Faustine a la exigencia de los deseos de su amado, de la misma forma que obrará el narrador que, imposibilitado a ni tan siquiera conversar con la mujer, sucumbe a los imperativos de control reproductivo de la máquina, disciplinando sus comportamientos, “ensayando” una vida real para grabarla y conservarla.
- [9] Para profundizar en este aspecto recomendamos la obra de Paul Virilio: *L'espace critique* (Paris, Christian Bourgois, 1984); “Logistique de la perception” en *Cahiers du cinéma* (Editions de l'Etoile, 1984) y *La máquina de visión* (Madrid, Cátedra, 1998). En esta última, el autor apunta: “En el momento en que pretendemos procurarnos los medios para ver más y mejor lo no visto del universo, estamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos de imaginarlo (...) la *logística de la percepción* inaugura una transferencia desconocida de la mirada, crea la telescopificación de lo próximo y de lo lejano, un *fenómeno de aceleración* que suprime nuestro conocimiento de las distancias y las dimensiones” (1998: 14).
- [10] El narrador apunta a que debe encontrarse en las Islas Villings del Archipiélago Ellice, con una vasta descripción de lugares ricos en vegetación y fauna. Por su parte, el editor, en otra de sus apariciones, apunta de nuevo una corrección, porque las Ellice “son bajas y no tiene más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral” (Bioy Casares, 1940, 1999: 22). ¿Acaso es la isla otra imagen proyectada por la máquina de Morel?
- [11] En *La máquina de visión*, Paul Virilio aclara: “la era de la *lógica formal*, es la de la pintura, el grabado, la arquitectura, que se termina con el siglo XVIII. La era de la *lógica dialéctica* es la de la fotografía, la cinematografía o, si se prefiere, la del fotograma, en el siglo XIX. La era de la *lógica paradójica* de la imagen es la que se inicia con el

invento de la biografía, de la holografía, de la infografía...como si, en este fin del siglo XX, el agotamiento de la modernidad estuviera en sí mismo marcado por el agotamiento de una lógica de la representación pública” (1998: 82).

© *María Rodríguez Pérez* 2004

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)