

#27

MODOS DE VER (A UNA MUJER). LA PULSIÓN ESCÓPICA DE LA *INVENCIÓN DE MOREL*¹

raúl rodríguez freire

(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)

<https://orcid.org/0000-0002-5397-7443>

Artículo || Invitado | Publicado: 07/2022

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

rodriguezfreire@gmail.com

Texto || © raúl rodríguez freire – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20



El fotógrafo es el que sabe ver. Y a mí me pasaba que yo sabía ver mejor a través de la cámara que sin la cámara. Sabía bien si una mujer me gustaba y me seguiría gustando cuando la veía con la cámara. Y eso me salvaba de descubrir después que no me gustara tanto.

Adolfo Bioy Casares.

Enfatizando aún más el carácter de «para-ser-mirada» de la mujer, el cine construye el modo en que debe ser mirada dentro del espectáculo mismo.

Laura Mulvey

1. Comienzo con un extracto: «En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel... Mira los atardeceres todas las tardes: yo, escondido, estoy mirándola. Ayer, hoy de nuevo, descubrí que mis noches y días esperan esa hora. La mujer, con la sensualidad de cingara y con el pañuelo de colores demasiado grande, me parece ridícula. Sin embargo, siento, quizá un poco en broma, que si pudiera ser mirado un instante, hablado un instante por ella, afluiría juntamente el socorro que tiene el hombre en los amigos, en las novias y en los que están en su misma sangre» (Bioy Casares, 2002: 14). Recordará el lector o la lectora que *La invención de Morel* es el diario de un paranoico fugitivo que, huyendo de la justicia, llega a una isla en la que pretende ocultarse, esto es, no ser visto, aunque la posibilidad de ser invisible le produce horror (36). Aún más cuando cierto día aparecen unos turistas a los que comenzará a observar desde cierta distancia, para terminar no solo viviendo entre ellos, sino convirtiéndose en uno más de ellos. Lo resalto porque la novela le da a la mirada una función estructurante. Este fragmento es al respecto representativo, pero como señalaré luego con mayor detalle, no se trata de cualquier mirada. Hay miradas que, acopladas a aparatos técnicos, producen imágenes que dan cuenta, como ha mostrado John Berger (2000), de determinados modos de ver, modos que de ninguna manera pueden ser comprendidos bajo el sino de un exultante amor imposible, que es como se ha tendido a leer esta novela de Bioy Casares. Por el contrario, una pulsión escópica, enmarcada por la clara relación entre un sujeto y un objeto, es lo que establece no un amor, sino un voyerismo que adquiere toda su explicitación precisamente a partir del momento en que el narrador descubre que la mujer de las rocas es

<1> Al presente ensayo se escribe en el marco del proyecto Fondecyt 1190711

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

una imagen, la proyección de una especial cámara cinematográfica: «Estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto. Por curiosidad, la sigo desde hace unos veinte días» (53). A ese fisgoneo inicial muy pronto le seguirá una obsesión que intentará transformar imaginariamente el objeto de deseo en la contraparte de una ficticia relación amorosa: «Paso las otras noches a lo largo de la cama de Faustine, en el suelo, sobre una estera, y me conmuevo mirándola descansar tan ajena de la costumbre de dormir juntos que vamos teniendo» (54). En tanto objeto, sin poder responder a ninguna de las acciones que el fugitivo comienza a realizar en torno a ella, la imagen de Faustine será asediada al punto de que podría terminar siendo *vista* como una enamorada de aquel sujeto que, *sin su voluntad, aunque precisamente por ello*, la quiere transfigurar en su amante.

2. «Me gusta el cine de todas partes. Hubo una época en que vivía enamorado de Louise Brooks y sufría mucho cuando terminaba la película porque ella desaparecía de la pantalla. Como todo enamorado yo quería *verla* permanentemente» (Dámaso, 2007: 12; énfasis agregado). Esto es lo que respondió Bioy Casares ante una pregunta por el tipo de cine que le gustaba. La respuesta da cuenta de un deseo que terminó resolviendo imaginariamente, pues Faustine será aquel objeto al que no uno, sino dos hombres, podrán mirar eternamente, gracias a la invención cinematográfica de Morel. La crítica especializada ya ha señalado la importancia del lenguaje fílmico en la novela, pero vale la pena recordarlo con cierto detalle. Podemos imaginar que la mirada «a vista de pájaro» que abre la novela (figura 1) (pero que desaparece de las siguientes ediciones), mediante la técnica del travelling, descende, se instala en los bajos inundados y desde ahí mira a los turistas que se han instalado en la parte alta de la isla. Esta mirada se inscribe en el fugitivo que, como un mero espectador, primero observa con cierta distancia y precaución: «Desde los pantanos de las aguas mezcladas veo la parte alta de la colina, los veraneantes que habitan el museo... Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años... Quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro, inevitablemente, a todas horas... miro con alguna fascinación... pero sería imposible mirarlos a todas horas» (8). La cámara se irá acercando hasta llegar a la consecución de primeros planos, ante todo de Faustine, de quien nos entrega un plano que nos permite imaginarla no muy distintamente a la amada de mármol que se menciona en *La venus de las pieles*, también fría y cruel, que es como el fugitivo se referirá a Faustine. Las inclemencias del tiempo, que se ha desbocado inexplicablemente, lo llevan a acercarse a la zona alta, pudiendo «espiar» a las

NOTAS CRÍTICAS

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

y los visitantes: «Aquí viven los héroes del *snobismo*... Sin espectadores —o *soy el público previsto desde el comienzo*» (17; énfasis agregado). Y poco más adelante, como si llevara una cámara al hombro, en un extenso *travellings*, nos narra su periplo:

Subí la escalera, avancé por los pasillos del entresuelo; desde uno de los cuatro balcones, entre hojas oscuras y una divinidad de barro cocido, me asomé sobre el comedor... Había algo más de una docena de personas sentadas a la mesa... Conocí un poco más a la gente del museo. A la izquierda de Faustine había una mujer —¿Dora?— de pelo rubio, frisado, muy risueña, con la cabeza grande y ligeramente encorvada hacia adelante, como caballo brioso. Del otro lado tenía a un hombre joven, moreno, de ojos vivos y ceño cargado de concentración y de pelo (31).

Como se ve, el fugitivo pareciera ser *una cámara* que escribe lo que ve/graba en su memoria, para luego escribirlo en un diario que es el que nosotros leemos, un diario escrito a mano y transcrito a máquina por un editor que no conocemos, pero que de vez en cuando hace ver su diferencia con el autor del diario mediante algunas notas al pie. De manera que la novela está tejida por diversos dispositivos técnicos, incluyendo el fonógrafo que notificó la presencia de «los héroes del *snobismo*», aunque es la cámara cinematográfica, que se mueve como la de Wim Wenders en *Hammett* (1982), la que marca su escritura, pues esta ha sido acoplada a ojo del narrador, por un lado, a fin fortalecer su efecto de realidad y, por otro, de moverse por un espacio manejable con tal de dominarlo *desde adentro*. Pero esta es la cámara que asume el punto de vista del narrador, del fugitivo. Este, a su vez, no lo sabe aún, pero solo ve un plano secuencia que Hitchcock hubiera envidiado, un plano que se extiende por una semana completa, con sus días y sus noches, y su director es Morel.

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Journal of Literary Theory and Comparative Literature

Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren Aldizkaria

452 F

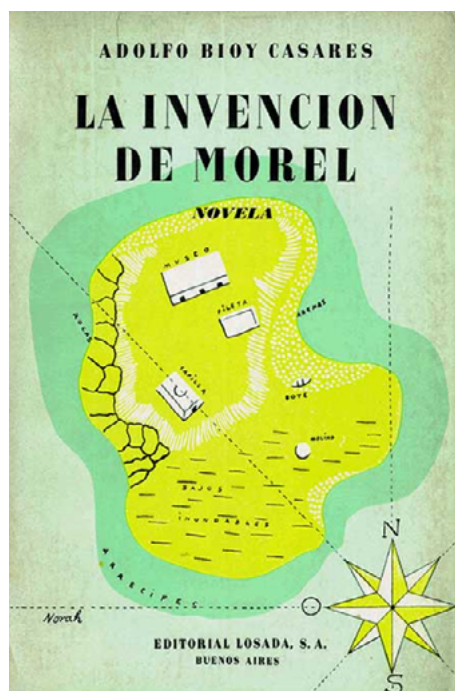


Figura 1. Tapa ilustrada por Norah Borges de Torre, 1940.

3. Es cierto que Bioy Casares asumió como proyecto el distanciamiento de la literatura realista, pero al hacerlo, cayó en el cine realista, equiparando lo visible con lo real. Este anhelo lo compartía con todos aquellos que deseaban identificar la imagen cinemática con la «vida misma». Morel, de cierta manera, proyectó el primer *reality*, pero, como Truman, sus personajes (¡sus amigos!) no lo sabían. Su invento figuró, en reverso, el cine total pregonado, entre otros, por el cine-ojo de Vertov (figura 2), que anhelaba el asalto de la realidad por parte de la cámara, pues para el cineasta ruso «el campo visual es la vida», solo que su proyecto no tiene que ver con el afán narcisista de un par de acomodados burgueses, sino con la emancipación de la clase obrera. Morel figura «un escenario en que se representa[rá] completamente» la vida a lo largo de siete días a fin de alcanzar una suerte de inmortalidad, suspendiendo para ello el cuerpo y conservando «lo que interesa a la conciencia» (11). Durante las primeras décadas del siglo XX, excéntricos millonarios invertían su dinero en la búsqueda de la ilusión completa, como diría Jean-Louis Comolli, necesitando para ello de la reproducción con relieve, además del color y el sonido. Morel hizo más cuando había menos, cuando la realidad virtual o la holografía aún no eran siquiera imaginables. He aquí su máquina:

Una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender,

NOTAS CRÍTICAS

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes. Y si ahora aparecen las nuestras, ustedes mismos no me creerán. Les costará menos pensar que he contratado una compañía de actores, de sosías inverosímiles (47).

En 1923 se logró sincronizar y amplificar el sonido con una película, pero no fue sino hasta *The Jazz Singer*, de 1927, que el cine sonoro comenzó a generalizarse. «Ustedes aún no han escuchado nada» son las palabras que inmortalizó Al Jolson. En cuanto al color, el pancromatismo comenzó a circular alrededor de 1925, que trataba de superar las condiciones del tricromatismo (verde, rojo, azul), que son las que se emplearon para *La feria de las vanidades* (1935), primer largometraje de technicolor. El invento de Morel se creó en 1924 y supera con creces hasta los intentos contemporáneos. La oveja Dolly sería lo más cercano a su ciencia que las últimas dos o tres generaciones han conocido. De ahí que *La invención de Morel*, publicada en 1940, sea una obra fantástica, al servicio de una reproducción metafísica, por mantenerse fiel el principio de la ideología de lo visible: la verdad sin pérdida ni distorsión que refleja el movimiento de lo «real» a lo visual y de lo visual a lo real, pues es el ojo el que predomina sobre los otros sentidos. La filmografía, señaló Serge Daney, «se vincula así con la tradición metafísica occidental del ver y de la visión, cuya vocación fotológica realiza» (cit. Comolli, 2010: 136). Ya se ha mostrado cómo el cine hereda el dispositivo de la perspectiva que emerge a partir del humanismo renacentista y, si lo recuerdo, es para resaltar que desde este momento es el ojo el órgano que domina y subordina a los otros, y lo hace a semejanza de la mirada divina.

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Journal of Literary Theory and Comparative Literature

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

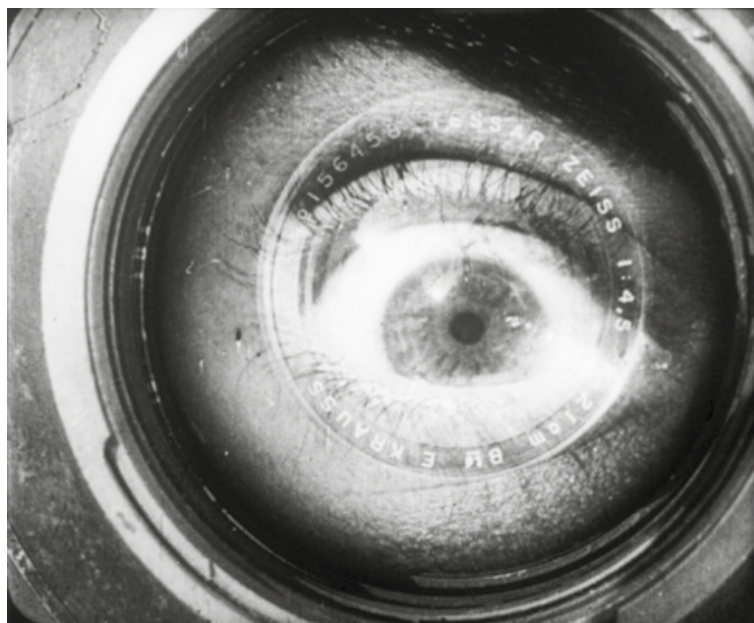


Figura 2. Dziga Vertov, *El hombre de la cámara* (1929), fotograma.

4. Los sentidos tienden a dividirse entre los de la distancia y los del contacto. Morel lo sabe y sabe que los sentidos se acoplan a diversidad de máquinas, a fin de modificar sus límites. «En cuanto a la vista: la televisión, el cinematógrafo, la fotografía»; «En cuanto al oído: la radiotelefonía, el fonógrafo, el teléfono» (46). Se trata de medios que contrarrestan ausencias espaciales y temporales, pero aún le faltaba lograr el tacto: «Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitir las. Obtuve, con relativa facilidad, las sensaciones olfativas; las térmicas y las táctiles propiamente dichas requirieron toda mi perseverancia» (46-47). El resultado: una máquina que, energizada por la fuerza de las mareas, recepciona ondas, luego las graba y finalmente las proyecta. «No necesita pantallas ni papeles; sus proyecciones son bien acogidas por todo el espacio y no importa que sea día o noche» (47). Ahora bien, estas imágenes no son simples simulacros, sino seres que han conservado su espíritu, como muestra la primera persona que sometió a su invento: «Congregados los sentidos, surge el alma. Había que esperarla. Madeleine estaba para la vista, Madeleine estaba para el oído, Madeleine estaba para el sabor, Madeleine estaba para el olfato, Madeleine estaba para el tacto: ya estaba Madeleine». Cómo no recordar las estatuas de Bronce que menciona Karl Kerényi en su texto sobre la noción de *ágalma*, donde refiere que «La tendencia a dar a los dioses un cuerpo tan vivo y verdadero como fuera posible era inherente a la existencia de los griegos» (1967: 165). Pero la ciencia de Morel, que termina reproduciendo una imagen indistinguible de una vida, no es inherente a su cultura, sino a su egolatría, y es como imagen que será grabada y mirada voyeuristamente. Es

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoría de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

cierto, su invención hace lo que el cine no hace: reducir la ausencia del objeto, pero este seguirá dándose como efigie, al decir de Christian Metz, que es del orden de lo inaccesible. Ello se corrobora cuando reparamos en que, como en el cine, aquí el voyerismo también se da precisamente a partir de un objeto (Faustine) incapaz, dada su condición imagética, de consentir a quien la mira: «La hermosura de Faustine», escribe el fugitivo, «merece estas locuras, estos homenajes, estos crímenes (67).

5. *La invención de Morel* es una novela en la que sus personajes, salvo el fugitivo, han sido «fotografiados sin autorización» por una máquina que registró durante siete días lo humano en todas sus dimensiones, incluyendo la espiritual; lo que tenemos entonces es un grupo de amigos que, individual y colectivamente, han sido mirados a través de un aparato que registrará y proyectará una y otra vez sus respectivas imágenes, logrando que estas no guarden ninguna diferencia con el «modelo original», razón por la cual Morel habla de «personas reconstituidas» (47). Se trata de un registro que repetirá «consecutivamente los momentos de una semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos» (51). He ahí su invención. El resultado es tan exitoso que el fugitivo cree que mira a una mujer real, sin percibir que se trata de una proyección, y cuando ello ocurra el afecto o el deseo más bien que guarda por Faustine no hará sino aumentar, hasta el punto de buscar el modo de grabarse junto a ella para que futuros espectadores creen que conforman una bella pareja. El fugitivo asume, así, la invención de Morel, e incluso la imagina con mayores funciones, cuando, al cierre de su diario, le suplica a quien lo leyere que «invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas» (70). Con todo, no conozco una novela de ciencia ficción que defienda tanto la realidad, hasta el punto de capturar la mirada de quien habría podido dislocarla. *La invención de Morel* es, por tanto, una máquina de lo visible que, en su anudamiento metafísico, afirma el más conservador de los mundos. Su afán no es otro que reproducir la realidad tal cual es, y de la manera más fidedigna posible: «Es claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados» (44). Su objetivo entonces es el de reproducir la vida a partir de la vida misma, pero al hacerlo mediante una cámara, cuya operatividad se replica en la escritura de la novela misma, que ha incorporado lo fílmico en su modo de narración, no es difícil comprender su marco ideológico, que se hace evidente si

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

seguimos el diario del fugitivo. El cine creó la ilusión de una mirada invisible, al tiempo que el espectador es colocado en una supuesta exterioridad. Pero cuando se repara en la artificiosidad de tales procedimientos, todo lo visto adquiere inmediatamente el carácter de objeto, mientras el espectador aparece envuelto por el espectáculo, que es lo que le sucede al fugitivo cuando se da cuenta que vive entre imágenes. El espectador, señaló Kaja Silverman, «no está situado a una clara distancia de la imagen, sino envuelto por ésta, incluso indiferenciado de ella» (2009: 137). Sin saberlo, el fugitivo vive entre imágenes que pronto reconocerá como tales; no por ello tomará distancia, al contrario, terminará transformándose, por su propia mano y comenzando por su mano, en una. Su identificación con la cámara, así, será total, pues desde dentro del espectáculo es que se articulará con la mirada de Morel, a quien terminará llamando «un sabio contemporáneo» (64).



Figura 3. Leonardo da Vinci, *Plano de Imola* (1502)

6. Bioy Casares es un insigne heredero del frenesí de lo visible que sacudió la segunda mitad del siglo XIX, y que se agudizó, como ya señalé, con la introducción en el cine, primero del sonido, y luego del color. Pero esta presencia no se restringe al cine; *La invención de Morel* es efecto de un conjunto de técnicas de representación que actúan en conjunto, es un efecto de una máquina que le permite a un autor argentino figurar un personaje venezolano que, por recomendación de un italiano que conoce en Calcuta, dice encontrarse, si bien con cierta inseguridad, en la isla (imaginaria) de Villings, que forma parte del archipiélago de las islas Ellice, hoy Tuvalu, uno de los cuatro países que conforman la llamada Polinesia. Su estadía es interrumpida

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

por unos turistas que hablan español y francés. Que la primera edición contemple en su tapa un mapa hecho «a vista de pájaro», la técnica que Da Vinci (figura 3) inventó en el famoso plano de Imola, en 1502, y que hoy usa *googlemaps*, ya anuncia la importancia no solo de lo visual, sino de una cierta manera de ver, puesto que si la visión es abrumadora es porque estamos ante una novela donde la mirada, que no se reduce a la cámara, pero que termina identificándose con ella, es su eje articulador. La perspectiva centrada, uno de los mayores «descubrimientos» del Renacimiento, fue desarrollada por Da Vinci, y desde entonces es puesta en juego por la cámara principalmente a la altura del ojo. Su fin no es otro que su captura, mediante la (aparente) reproducción de lo real. Por supuesto que tal procedimiento no ha estado libre de asaltos, pero *La invención de Morel* no pretendía ponerlo en cuestión, sino ensalzarlo. Menos aun teniendo en cuenta que la perspectiva anula la reciprocidad, afirmando la objetualización de lo que cae bajo el ojo.

7. El modo en que la mirada es elaborada por Bioy se encuadra en la perspectiva renacentista (Brunelleschi), que puso en movimiento un modo de ver que transformó el espacio en espacio visual, esto es, en un objeto medible (del que disponer y abusar sin que este responda) y controlable desde un único punto: el ojo. Tempranamente este dispositivo develará que ese ojo es un ojo masculino que se representará el espacio visual bajo la figura de una mujer completamente dispuesta para ser auscultada. Uno de los famosos métodos ideados por Durero para representar (figura 4) así nos lo muestra, resaltando para el en ejercicio de representación la necesidad de un erecto visor a través del cual, en sus palabras, inspeccionar un cuerpo previamente dispuesto y plegado «a voluntad» (Durero, 2000: 336). La cámara, recordó Christian Metz, será heredera de los procedimientos perspectivistas cristalizados por la pintura del Quattrocento, procedimientos centrados en la visión monocular que el cine hará suya, logrando así una mirada «omnipotente que es la de Dios mismo» (Metz, 2001: 65). La invención de Morel seguirá la misma senda, encontrándose también atravesada por una pulsión escópica que vehiculiza una escopofilia que refuerza la distinción entre un sujeto activo y un objeto pasivo. Este, como indica Metz más adelante, aparece como consintiente, colaborativo, en otras palabras, dócil. Puede darse una situación, dice, en la que esta colaboración se obtenga mediante presión o apremios, pero este no es el caso. Aquí claramente se siguen los designios del dios Morel, mientras Faustine aparece como un ser cosificado, siempre disponible para ser mirado, pero sin poder responder a quien la mira, iterando así una lógica de la representación ya establecida, en la

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

que, al decir de Berger, «los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas» (2000: 55). A este tipo de creaciones Teresa López-Pellisa le llamó «síndrome de Pandora», porque sus indicios se revelan a través de una ficción que orbita «en torno a la creación de mujeres ficticias para simulación de relaciones sentimentales heteronormativas» (2015: 192). Siguiendo a Pilar Pedraza, López-Pellisa muestra que quienes están tras estas creaciones no saben amar, puesto que se trata de narcisos que no adoran más que su propia imagen, cuestión que explica la identificación del fugitivo con Morel, a quien se asemeja incluso físicamente. Faustine, por tanto, no es sino la ficción de una subjetividad masculina que cuenta con los medios para objetivarla. De manera que esta novela de Bioy cristaliza el lugar de la mirada en su articulación falogocentrica. El ocularcentrismo es un falocentrismo. Faustine, cuya primera «aparición» recuerda más a una estatua de mármol que a una mujer real, no es sino un objeto pasivo dispuesto para ser visto y dominado, pero, a diferencia de la estatua de Pigmalion, a la que este no deja de manosear, la musa cinematográfica jamás será tocada más que por la mirada de sus seguidores, replicando con ello, recordando a Nietzsche, el cínico desinterés kantiano por lo bello. Por el contrario, y como diría Laura Mulvey, Faustine produce un impacto visual y un deseo en el fugitivo, pero solo para develar que su rol no es otro que el de connotar «mirabilidad» (370), lo cual es todo, menos una percepción desinteresada. Refuerza su ambivalencia el que en tanto imagen sea culpabilizada de la muerte que se dará el fugitivo, disque para vivir eternamente contemplándola (68). La mirada activa que se le reclama en ciertos momentos, es una falsa demanda, resultado más bien de los delirios de quienes la objetualizan. Primero Morel, que, recordemos, la graba sin que ella lo sepa; luego el fugitivo, que la asedia día y noche, aunque evitando precisamente «investigar los actos de Faustine» (68), es decir, procurando abstenerse de verla con voluntad; ambos entonces actúan en complicidad patriarcal. El primero la mata, transformándola en imagen. El segundo, del que la Faustine «real» nunca tuvo idea, se inmiscuirá en sus recorridos para terminar grabándose a su lado, como si fueran unos platónicos enamorados. No sorprende, por tanto, que el fugitivo se abstenga de fisgonear una escena en la cual Faustine podría resultar actuando por fuera de la conducta que él espera de ella. Me refiero a cuando Faustine entra en su cuarto junto a un hombre (Alec) y una mujer (Dora). Al momento de ver esta escena, no sabe aún que se encuentra ante (y entre) unas proyecciones, pero más tarde, cuando ya esté al tanto de la

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452 F

invención de Morel y recorra la isla a sus anchas, semana tras semana, aprehendiendo cada movimiento de la mujer de las rocas, no se atreverá a mirar lo que hizo ese trío en aquella ocasión: «La noche que Faustine, Dora y Alec entran en el cuarto, contuve triunfalmente los nervios. No intenté averiguación alguna» (68).



Figura 4. Durero, *Artista dibujando a una mujer desnuda* (c. 1538).

Xilografía a fibra, 130 x 183 mm.

8. Faustine entonces es una imagen, grabada y reproducida por la máquina de Morel, al igual que el resto de sus amigos. Ahora bien, ¿qué implica que Faustine haya sido grabada? O, mejor aún, ¿cómo es que fueron captadas las ondas y vibraciones emanadas de su cuerpo? Si el fugitivo contempla a Faustine sobre las rocas o en el museo (del cual luego hablaremos) es porque en esos espacios fue filmada por Morel sin que ella, ni nadie, lo percibiera. Lo que el fugitivo observa entonces no es otra cosa que lo que antes observó Morel, por lo que es con su mirada que se identifica perversamente, como diría Žižek. Ya vimos que la mirada de Morel es la mirada de Dios, y este, como sabemos desde Job en adelante, no admite reciprocidad: «Hay algo extremadamente desagradable y obscuro en esta experiencia de sentir que nuestra mirada es ya la mirada del otro. ¿Por qué? La respuesta lacaniana, señalaría Žižek, es que, precisamente, esa coincidencia de las miradas define la posición del perverso» (2004: 180). Si ello es así, entonces el fugitivo no es un dócil y entregado enamorado, sino la reinscripción de una fraternidad masculina que asume y reproduce la mirada divina, que no es otra que «la visión por medio de la cual Dios se mira a sí mismo». El amor platónico sede así su lugar al goce perverso del patriarcado, inscrito en una mirada (e)recta que atraviesa los cuerpos femeninos al modo en que Durero recomendaba representar un objeto plegado a la voluntad de uno. El fugitivo no sigue sus afectos, sino el deseo de Morel, cuya máquina no reproduce una vida, la de él y sus amigos, sino un modo de identificación

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por Raúl Rodríguez Freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren aldizkaria

452^F

masculino cuya fuerza se aclara cuando aquel decide, por su propia voluntad, transformarse en imagen, y sumarse a la exposición que Morel ha preparado para la posteridad.

9. No es casual que Morel le haya dado el nombre de Museo al espacio que alojará y proyectará el resultado de su invento: «La palabra *museo*, que uso para designar esta casa, es una sobrevivencia del tiempo en que trabajaba los proyectos de mi invento, sin conocimiento de su alcance. Entonces pensaba erigir grandes álbumes o museos, familiares y públicos, de estas imágenes» (51). «Toda imagen encarna un modo de ver», señaló John Berger, de la misma manera que un museo da cuenta de un modo de concebir el mundo, aún más si en él se quiere exponer a las y los amigos, aunque para ello haya que asesinarlos. Cómo no recordar la pintura *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Pintura* (figura 5), que llevó a Berger a señalar que lo que ese cuadro muestra es «La clase de hombre del siglo XVII para quien pintaban sus cuadros los pintores. ¿Qué son estos cuadros? Por encima de cualquier otra cosa, son objetos que pueden ser comprados y poseídos. Objetos únicos» (2000: 95). Creo que no es otra la clase de hombre que representa Morel, que análoga «modo de ver», en cualquiera de sus posibilidades, y «posesión». Si la pintura al óleo, como mostró nuevamente Berger, definió no solo una técnica, sino también una forma de arte que venía el mundo como mercancía, la invención de Morel, que es también la de Bioy y la del fugitivo, define la radical objetualización de la mujer en la era de la reproducción mecánica. A su poder económico, complementado por su narcisismo, se suma «una conciencia muy dominante y audaz, confundible con la inconciencia», al decir del fugitivo, que no lo dice a modo de reproche, sino de halago, cuestión que lleva a pensar que, si de alguien está este hombre enamorado, no es de Faustine, sino de aquel que la mató.

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20



Figura 5. David Teniers el Joven, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (entre 1647 y 1651). Museo del Prado.

Bibliografía citada

- BERGER, J. (2000): *Modos de ver*. Justo G. (trad.), Beramendi, Barcelona, Gustavo Gili.
- BIOY CASARES, A. (2002): *La invención de Morel*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- COMOLLI, J-L. (2010): «Máquinas de lo visible» en Yoel, G. y Figliola, A., (eds.), *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*, Buenos Aires, Imago Mundi, 131-143.
- DÁMASO, C. (2007): «Adolfo Bioy Casares: la literatura, la fotografía, el cine y la eternidad», *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos*, de, Córdoba, Alción, 2007.
- DÁMASO, C. (2009): «“La invención de Morel”: la renovación fantástica y la influencia del cine» en *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, <<http://www.cervantesvirtual.com/>>.
- DURERO, A. (2000): *De la medida*. Espino, J. (trad.), Madrid: Akal.
- KERÉNYI, K. (1962): «Ágalma, Eikōn, Eídōlon», *Archivo di Filosofia*, 1-2, 161-171.
- LÓPEZ-PELLISA, T. (2015): *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*, Madrid, FCE.
- METZ, C. (2001): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Elías, J. (trad.), Barcelona: Paidós.
- MULVEY, L. (2001): «Placer visual y cine narrativo» en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 367-378.

NOTAS CRÍTICAS

«Modos de ver (a una mujer). La pulsión escópica de *La invención de Morel*», por raúl rodríguez freire

DOI 10.1344/452f.2022.27.20

- SILVERMAN, K. (2009): *El umbral del mundo visible*. Brotons Muños, A. (trad.), Madrid, Akal.
- VERTOV, D. (2011): *Memorias de un cineasta bolchevique*, Madrid, Capitán Swing.
- ZIZEK, S. (2000): *Mirando al sesgo*. Piatigorsky, J. (trad.), Buenos Aires, Paidós.

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Journal of Literary Theory and Comparative Literature
Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada
Literaturaren Teoria eta Literatura Konparatuaren aldizkaria

452^oF