

ESPECTROS REALES

Soledad Quereilhac

Escena de *La invención de Morel*, película de Andrés García Franco, México, 2006

"¿Tiene alma el cine?, se preguntan los filisteos.
No tiene más que eso."

Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*

Presencias fotográficas

La fotografía y la muerte están ligadas de manera profunda. Suelen ser invocadas en toda reflexión sobre el aura animada de una imagen congelada y a pocos metros de esa invocación aparecen siempre los espectros. La fotografía combina de manera contradictoria la insinuación de vida en la imagen (su carga afectiva, su perturbador realismo, sus vestigios supersticiosos) y la inmovilidad de aquello que ya no existe, que ya ha muerto o que al menos ya no puede volver a ser exactamente lo que era cuando fue fotografiado. Por eso los espectros, a medio camino entre la vida y la muerte, vienen a asistir a las definiciones sobre quiénes son aquellos que "viven" en las fotografías: los muertos-vivos, restos del alma, fantasmas, mero efecto vital producto de la técnica.

En un breve artículo, "El muerto, el fantasma y el que 'está vivo' en los lenguajes contemporáneos" (2004), Mario Carlón reseña las formas en que cada dispositivo mediático ha venido transformando nuestra percepción de la vida y la muerte. Y encuentra que en la fotografía confluyen diferentes sentidos de la muerte: la transformación en El Muerto eterno que vive en

la foto y ya nunca más en la vida; y la fotografía como recuerdo del ser querido, como parte de un proceso de duelo. El cine, en cambio, al introducir el movimiento y luego el sonido, ha sugerido siempre la superación de la muerte. "El que va a ser fotografiado sabe que va a ser transformado en El Muerto; el que va a ser filmado o videograbado sabe que se va a convertir en un Fantasma".

Sin embargo, algunas décadas antes, Edgar Morin en su ensayo *El cine o el hombre imaginario* (1956), encontró que, a pesar de sus diferencias, hay algo que la fotografía le transmite intacto al cine en relación con la vida espectral de sus imágenes: la fotogenia, esto es, "esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica". La imagen altamente valorada por la captura fotográfica y luego cinematográfica revive esa impresión mágica de la anti-güedad cultural. La fotogenia es lo que despierta la experiencia afectiva y pone en funcionamiento la proyección mental sobre la imagen. El cine hereda la fotogenia de la fotografía y la transforma, agregándole mayor emotividad.

Morin señala que, aunque inmóvil, la imagen fotográfica no está muerta. La presencia de aquel o aquellos que están ausentes es una de sus cualidades más fantásticas, más potentes, y esa evocación de una ausen-

ADOLFO BIOY CASARES

LA INVENCIÓN DE MOREL



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Tanto en *La invención de Morel* como en muchas otras novelas y cuentos (*Dormir al sol*, 1973; "En memoria de Paulina", 1948) la historia se deja leer como un caso sobrenatural y también como un rodeo fantástico para hablar del amor. Y, en su novela de 1940, los espectros llegan claramente para sofisticar la experiencia del enamoramiento más puro de la amada ideal. El naufrago relata

casi como en un policial su "investigación" sobre los misteriosos habitantes de la isla desierta y el enigma, hacia el final, es revelado; pero paralelamente a esta intriga, la novela parece avanzar, también, en un ensayo sobre las pasiones, sobre la idealización de la figura deseada y sobre "el amor en la era tecnológica", tal como señaló el escritor Carlos Gamerro.

Bioy trabaja literariamente con tres conceptos mencionados por Edgar Morin en relación con el ensueño cultural del cine: el primero, ya mencionado, es el pasaje del cinematógrafo hacia el cine; los otros dos son la fotogenia y el mito del "cine total". Esa magia de la imagen animada no es otra cosa que una versión moderna y artística del doble, cuyos otros reservorios son el folclore y el ocultismo. El amor es, en *La invención de Morel*, producto del efecto fantástico de la fotogenia. No casualmente, el narrador hace un recorrido desde lo antiguo hacia lo moderno en relación con el encanto de la imagen. En un momento, acota:

Por casualidad, recordé 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.

Esta creencia supersticiosa pasará a ser el fundamento de la ficción fantástica, dado que la máquina de Morel —otro científico independiente, emancipado de las academias como los científicos de Lugones y de Quiroga— no sólo reproduce imágenes sino también todo el cuerpo de las personas ausentes con sus olores, sus pensamientos, su volumen, su densidad y aún más: su alma o aquello que le insufla la vida.

Porque, al ser captadas por la máquina y filmadas, todas las personas, animales y plantas mueren, tal como le acontecerá eventualmente al narrador.

No se trata de una anticipación de los hologramas, como cierta mirada entusiasta busca sostener, sino de una concreción mecánica de la eternidad, que da forma material a una suma de abstracciones difíciles de concebir y que es claramente deudora de una lógica decimonónica en su concepción de la máquina.

Con todo, sabemos que la fotogenia no es sólo producto de lo que contiene una foto o una película, sino también de aquello que el sujeto proyecta sobre esa imagen animada, esa emotividad, ensueño o deseo que el sujeto deposita allí. Cabe preguntarse entonces de dónde proviene la energía de la aparición de Faustine: si de los prodigios de la máquina que produce espectros "vivos" o de las proyecciones afectivas del naufrago. En este sentido, Bioy Casares traduce en términos fantásticos algo del efecto de una experiencia moderna: la del espectador en la sala de cine, el sujeto que cae rendido ante la magia y el erotismo que él mismo *proyecta* en la imagen *proyectada*.

Morin señala que el cine futuro imaginado por muchas ficciones de anticipación es el mito último de la cinematografía: el cine total, donde la imagen proyectada posee, en realidad, todas las cualidades sensibles. No hay pantallas; las imágenes, como espectros, se autonomizan y se proyectan directamente sobre el mundo real. De esta clase de mito, participa *La invención de Morel*, fusionándolo con otro mito más primitivo: el del doble y la inmortalidad. Como suele suceder con otros exponentes del género, en Bioy Casares lo fantástico es el modo de representar miedos y deseos ancestrales. Por eso el protagonista, finalmente, decide filmarse y pasar a ser una imagen eterna, aun cuando no tiene la certeza de que su alma migrará con él (ya que morirá). El motor de esa decisión es la esperanza de reunirse con Faustine. En *La invención de Morel*, se representa, así, la posibilidad de la eternidad a través de un doble (la imagen del "cine total") y la fusión total del amor entre dos (reunirse con la "conciencia" de Faustine).

Esta forma de concebir los espectros es ciertamente deudora de un período acotado de nuestra historia cultural. La irrupción de la fotografía a mediados del siglo XIX y del cine hacia el final de ese mismo siglo implicó, entre muchas otras cosas, la renovación del lenguaje sobre los espectros. Algo arcaico y primitivo se descongeló gracias a la técnica; tanto el arte como el ocultismo supieron sacar provecho de ese renacimiento.

ESPECTROS REALES

Soledad Quereilhac

“¿Tiene alma el cine?, se preguntan los filisteos.
No tiene más que eso.”

Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*

Presencias fotográficas

La fotografía y la muerte están ligadas de manera profunda. Suelen ser invocadas en toda reflexión sobre el aura animada de una imagen congelada y a pocos metros de esa invocación aparecen siempre los espectros. La fotografía combina de manera contradictoria la insinuación de vida en la imagen (su carga afectiva, su perturbador realismo, sus vestigios supersticiosos) y la inmovilidad de aquello que ya no existe, que ya ha muerto o que al menos ya no puede volver a ser exactamente lo que era cuando fue fotografiado. Por eso los espectros, a medio camino entre la vida y la muerte, vienen a asistir a las definiciones sobre quiénes son aquellos que “viven” en las fotografías: los muertos-vivos, restos del alma, fantasmas, mero efecto vital producto de la técnica.

En un breve artículo, “El muerto, el fantasma y el que ‘está vivo’ en los lenguajes contemporáneos” (2004), Mario Carlón reseña las formas en que cada dispositivo mediático ha venido transformando nuestra percepción de la vida y la muerte. Y encuentra que en la fotografía confluyen diferentes sentidos de la muerte: la transformación en El Muerto eterno que vive en la foto y ya nunca más en la vida; y la fotografía como recuerdo del ser querido, como parte de un proceso de duelo. El cine, en cambio, al introducir el movimiento y luego el sonido, ha sugerido siempre la superación de la muerte. “El que va a ser fotografiado sabe que va a ser transformado en El Muerto; el que va a ser filmado o videograbado sabe que se va a convertir en un Fantasma”.

Sin embargo, algunas décadas antes, Edgar Morin en su ensayo *El cine o el hombre imaginario* (1956), encontró que a pesar de sus diferencias, hay algo que la fotografía le transmite intacto al cine en relación con la vida espectral de sus imágenes: la fotogenia, esto es, “esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica.” La imagen altamente valorada por la captura fotográfica y luego cinematográfica revive esa impresión mágica de la antigüedad cultural. La fotogenia es lo que despierta la experiencia afectiva y pone en funcionamiento la proyección mental sobre la imagen. El cine hereda la fotogenia de la fotografía y la transforma, agregándole mayor emotividad.

Morin señala que, aunque inmóvil, la imagen fotográfica no está muerta. La presencia de aquel o aquellos que están ausentes es una de sus cualidades más fantásticas, más potentes, y esa evocación de una ausencia se refuerza aún más, luego, en el cine. En ambos hay vida perpetuada, espectro de la vida pasada, imagen doble de lo real. “En la fotografía –dice Morin– la presencia es lo que evidentemente da vida. [...] Esta presencia no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora de un artista. El genio de la foto es en primer lugar químico. La más objetiva, la más mecánica de todas las fotografías, la del fotomatón, puede transmitirnos una emoción, una ternura como si en cierta manera, según la frase de Sartre, el original se hubiera encarnado en la imagen.”

No es casual, por ello, que desde la década del sesenta del siglo XIX, casi en su nacimiento, la fotografía haya sido tomada por el espiritismo. Esa presencia *real* que la más trivial de las fotografías evoca encandiló desde un principio a los espiritistas y fue lo que les permitió, por decirlo de algún modo, concebir en términos materiales, palpables, y no metafóricos, la fotogenia.

En la Argentina la fotografía espiritista se desarrolló durante las primeras décadas del siglo XX a diferencia de las pioneras experiencias de William Mumler en Estados Unidos que datan de la década de 1860. El episodio que dio mayor visibilidad, en nuestro país, al uso de la fotografía como prueba de la existencia de espíritus, luz astral y luego ectoplasma fue la investigación que en 1905 el fisiólogo Charles Richet (futuro Premio Nobel de Medicina, en 1912) llevó adelante en Argelia con dos médiums. Richet publicó sus extensos informes en los *Annales des Sciences Psychiques*, revista de la que era director, y luego numerosos periódicos del mundo los reprodujeron. Sus informes no sólo evidenciaban la acreditación por parte de un científico prestigioso de fenómenos paranormales, sino que además presentaban fotografías del cuerpo fluídico emanado de la médium, sobre cuya naturaleza se aventuraban dos hipótesis: o bien se trataba de un espíritu o bien de la “emanación magnética” de una proyección mental.

Los particulares fenómenos a los que asistió Richet y la forma en que éstos fueron descriptos e interpretados en sus informes, resultan impactantes – aun leídos hoy– si no por su veracidad, sí en cambio por su particular enunciación: un tono cauto, levemente escéptico, una descripción detallada de métodos y resultados, conviviendo con la presentación de eventos fantásticos como la materialización de un “fantasma” o “fluido”, que se presentó ante sus testigos con el ocurrente nombre de Bien Boa. Asimismo, sorprende el propio impacto de Richet, quien se presenta a sí mismo como “un viejo fisiólogo” absolutamente tironeado entre lo maravilloso de sus resultados y lo que su mentalidad “científica y positivista” estaba en condiciones de admitir.

La revista espiritista *Constancia*, de Buenos Aires, reprodujo las singulares fotos y los informes de Richet en 1906, a apenas tres meses de su difusión original en Francia. En las sucesivas fotografías, Richet decía observar variaciones en la estatura del fantasma durante la misma sesión, así como algunos “vacíos” en partes de su invocado cuerpo y en el de la propia médium, lo que indicaría “pasaje de materia” de un ser a otro. Las fotografías reproducidas en *Constancia*, empero, eran ciertamente burdas, al menos percibidas desde la actualidad.

Las comunicaciones de Richet fueron también reproducidas por el diario *La Nación*, a propósito de las cuales se convocó a José Ingenieros, residente en París por esos años, para que emitiera su opinión. Sus invectivas no tuvieron concesiones; Ingenieros –que ya conocía y admiraba la obra médica de Richet– lo trató de “zozzo”, de viejo engañado y lo retó por no considerar una histérica a la médium (04/02/1906).

No obstante, motivada por la intensa difusión internacional de estos experimentos, una sociedad de La Plata, “Luz del Porvenir”, buscó verificar por sí misma las potencialidades de la fotografía y ganar, de paso, cierta notoriedad entre el público vernáculo. Al mes del episodio Richet, *Constancia* dio a conocer los “Fenómenos de aportes y fotografías en La Plata” en los que intervino un conocido médium de la época, Osvaldo Fianza.

Desde sus comienzos, en toda práctica de fotografía espiritista o paranormal había un presupuesto: el fantasma posee una composición física capaz de interactuar con las leyes químicas y mecánicas de este mundo. Su cuerpo espectral puede impresionar la placa fotográfica y gracias a ello aparece compartiendo el espacio retratado con los vivos. Esta presuposición estaba extendida en todo el ocultismo de fines de siglo XIX y principios del siglo XX. Espiritistas, teósofos, magnetólogos, investigadores de los fenómenos psíquicos, todos ellos buscaron concebir siempre las entidades del más allá o los sucesos aún inexplicables acorde a una lógica materialista. Sólo un razonamiento tan decimonónico y positivista, a su manera, pudo haber concebido la aventura de la fotografía espiritista.

Espectros literarios

Ahora bien, los ámbitos ocultistas no fueron los únicos fascinados por la figura de los espectros reales y su aparición en la fotografías. La literatura fantástica rioplatense de las primeras décadas del siglo XX supo explotar como ningún otro registro la potencialidad de esa figura, en la que rápidamente reconoció la confluencia de la tradición folklórica (la creencia de que en la imagen queda capturada el alma, creencia reeditada con el surgimiento de la fotografía), del animismo primitivo (la sombra como doble) y de los intereses científicas decimonónicos. Esta nueva

concepción del fantasma es un claro renacimiento laico y secular de la figura primitiva del doble, esa imagen fundamental del hombre “anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, los cultos y las religiones” (Morin). El espectro de la fotografía y luego del cine no es otro que un doble moderno, renacido gracias a la innovación técnica, y si bien quienes miramos fotografías y películas somos conscientes del artificio, no quedamos por ello ajenos al renacer de las potencias arcaicas de la fotogenia. Ya no hay magia pura, ni alienación del yo en la imagen, pero la afectividad que se libera frente a esos espectros constituye nuestra única mágica posible, secular, moderna, cómplice.

Morin acuña una frase perfecta para entender las narraciones fantásticas de Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares que giran en torno de los espectros fotográficos y cinematográficos: “Toda película es como una pila que se carga de presencias”. La metáfora se hace literal en las narraciones de ambos autores; la representación en la foto y en el film cobra vida, es un espectro cargado con una fuerza viva, y las máquinas absorben de los sujetos mucho más que su reflejo lumínico: absorben parte de su condición vital. La figura del doble se fusiona aquí con el espectro inmóvil de la foto y móvil del cine; ya no es mera sombra primitiva, sino doble sobrenatural emanado de las más realistas de las máquinas.

Unos años antes de que Quiroga publicara sus primeros relatos fantásticos sobre espectros fotográficos y cinematográficos, Leopoldo Lugones había dado a conocer un relato sobre el doble como sombra espectral. El relato que figura como “Un fenómeno inexplicable” en *Las fuerzas extrañas* (1906) se publicó originalmente en la revista teosófica *Philadelphia*, en 1898, con el título de “La licanthropía”, esto es, la facultad de ciertos hechiceros de presentarse con apariencia de lobos. El cuento efectivamente narra algo similar a la licanthropía, pero con algunas variaciones: el lobo es reemplazado por un mono y el personaje que sufre ese proceso licantrópico se ve afectado por un desdoblamiento más radical. Sin dejar de ser él mismo, sin dejar de tener conciencia de su yo, percibe a la vez la presencia de un otro dentro de sí mismo (en este caso, un primate) que se proyecta fuera de sí como una sombra. Donde todas las personas ven, simplemente, la sombra de su cuerpo, el personaje (un militar inglés que ha viajado a la India para aprender las técnicas yoghis) ve un mono que es su otro yo.

El doble está concebido aquí con una mixtura de tradiciones: mientras la sombra remite a la cultura primitiva, el aspecto más fantasmagórico de la aparición remite a la idea teosófica del “doble astral”, especie de cuerpo etéreo que habita en todos los cuerpos físicos y que funciona como el eslabón entre lo terrenal y el cosmos. A su vez, la vulgata del evolucionismo darwinista ingresa de la mano del mono, mal llamado

“antecesor” del humano a pesar de ser una especie contemporánea, con quien la humanidad comparte un eslabón en la cadena evolutiva. Por último, la alucinación, la locura, instalada para siempre por Edgar Allan Poe en el relato extraño, también está presente; la existencia del mono bien podría ser producto del delirio del personaje, a no ser por lo que sucede al final: un testigo que acompaña al inglés traza el contorno de la sombra sobre un papel y un nítido perfil simiesco confirma el fenómeno. Las lecturas posibles son al menos dos: una fina ironía sobre el reduccionismo del discurso evolucionista (indagar en los misterios del yo sólo nos conducirá al encuentro de un vulgar simio); un relato de terror sobre el accionar de una “fuerza extraña”, esto es, el espíritu atávico que rompe la unidad del yo, duplicándola.

La mirada fantástica sobre la sombra se complejiza aún más en dos relatos de Horacio Quiroga, “El retrato” (*Caras y Caretas*, 31/12/1910) y “El vampiro” (*La Nación*, 11/09/1927), donde ya aparecen la cámara fotográfica y el cinematógrafo como mediadores entre el sujeto y sus espectros. Es sabido que Quiroga fue temprano aficionado a la fotografía y que esa pasión lo llevó, años más tarde, a interesarse por el cine y a convertirse en espectador habitual. En ambos relatos, ingresaron tanto sus conocimientos técnicos como las proyecciones fantásticas que esos nuevos lenguajes de la imagen le sugerían. Quiroga encauzó sus proyecciones hacia analogías técnico-espirituales en las que la mecánica de la fotografía en el primer cuento, y del cine en el segundo, permitían argumentar la posible captación de imágenes psíquicas y fantasmales.

La hipótesis científica de “El retrato” es enunciada por un sujeto llamado, no inocentemente, Kelvin, al igual que el físico británico. El joven Kelvin, que conversa con el narrador, asegura que “el ojo humano podría perfectamente, como un cuerpo cualquiera, impresionar la gelatina”, esto es, puede obtener una fotografía evocando intensamente una imagen con su mente y proyectando esa evocación sobre la placa. El acto de pensar, de recordar y de imaginar se concibe tan intenso como para irradiar algo concreto como luz u ondas. Kelvin comprueba su hipótesis cuando logra obtener la imagen de su novia muerta dos años atrás, tal como su mente la recordaba. El interés de Quiroga por verosimilizar el caso lo lleva a afinar sutilmente la analogía técnico-espiritual: si las primeras experiencias fallan es porque –al igual que la cámara– el ojo no se adapta a la oscuridad e impregna imágenes “fuera de foco”; pero con el empleo de la “luz roja” la evocación sale nítida y vívida.

Una vez que el relato expone y comprueba los principios de esta maravilla científica, comienza el verdadero desenlace de la historia: tras meses reviviendo día a día a su novia con su retrato mental, Kelvin se aburre del asunto al tiempo que merma su enamoramiento; cuando vuelve a intentar la experiencia, su novia, Edith, reaparece, pero con sus ojos fijos en el

ayudante de laboratorio, su nuevo amor. Así, a la hipótesis sobre la fuerza de la mente y la radiación del ojo humano, se suma otra de corte sentimental: el verdadero poder de evocación está en el amor y en el deseo. “El retrato” no parece ser el primer texto en el que Quiroga ensaya el motivo de una infidelidad post-mortem. Tres años antes, en la misma *Caras y Caretas*, se había publicado un artículo sin firma sobre los supuestos efectos de los rayos N y N1, titulada “La última maravilla científica”, y no sería arriesgado especular que su autor fuera el mismo Quiroga (nº 469, 28/09/1907). Si bien los artículos sobre los rayos N –rayos “descubiertos” por René Blondot, cuyo carácter apócrifo se comprobó justamente en 1907– eran muy frecuentes en la época, este artículo en particular presentaba una anécdota sentimental idéntica al argumento del futuro relato de Quiroga, además de, claro está, similares razonamientos pseudocientíficos y la misma apelación a los rayos N1, que no figuran en ninguna enciclopedia científica. La similitud entre la nota anónima de *Caras y Caretas* y el cuento de Quiroga parece sugerir, acaso, que son producto de la misma mano; lo que seguramente confirma son las coincidencias entre la ficción fantástica y la divulgación científica en torno al poder de la fotografía y su ligazón con el mundo de los muertos.

Similar cruce entre deseo, técnica y espiritualismo, aunque con mayor dramatismo, se halla en “El vampiro”, relato que también se vincula con la nota anterior de *Caras y Caretas*, porque retoma los extraños rayos N1. El encuentro entre el experimentador aficionado Rosales y el “vago diletante de las ciencias”, Guillermo Grant, se produce por causa de “un ligero artículo de divulgación” sobre estos rayos N1, escrito por este último. Tema ya vetusto en la discusión científica, ya que el apogeo de los rayos N se dio entre 1903 y 1906, Quiroga aun así lo incorpora porque parece permitir el nexos perfecto entre “El retrato” y este nuevo relato: “Si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un ‘doble’ de ese retrato, del mismo modo las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales [los N1] no reproducir, sino ‘crear’ una imagen en un circuito visual y tangible...”.

Esa hipótesis de Grant es la que incentivará a Rosales a abducir la imagen de una actriz de películas hollywoodenses, una mujer fantasmal o “el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer”. Una vez fuera de la pantalla, la *star* deviene en auténtico vampiro y termina con la vida de Rosales así como con la cordura de Grant. Más allá de las intrigas argumentales (que incluyen también el asesinato, en Hollywood, de la actriz real, para potenciar la vida del espectro), resalta en este relato la concepción materialista y vitalista del espectro cinematográfico, profundamente unida al deseo y a la pasión amorosa. Porque tanto en uno como en otro cuento, la verdadera fuerza que impulsa y concreta el

fenómeno sobrenatural es el deseo hacia la mujer ausente (la muerta, la actriz de otras tierras). En cierto punto, sobre todo en “El vampiro”, Quiroga parece representar en clave fantástica la experiencia del espectador masculino frente a la imagen gigantesca e íntima de las sensuales actrices de Hollywood. Sus relatos no sólo expresan el impacto de los sujetos seculares frente a la “maravilla técnica” (Sarlo), sino también esa nueva forma de excitación sexual y de atracción que inauguran las salas de cine. No casualmente, cuando los personajes discuten acerca de si hay algo más que mera imagen en la cinta de una película, Grant asevera:

El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con ‘la vida misma’. ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ¿Cree usted que una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de ese modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre?

El espectro, entonces, ese doble portador de vida, es el responsable de excitar a la sala entera y enamorar a todos los hombres. Quiroga repone una explicación científicista para dar cuenta de una experiencia que es medular en el cine, según Morin: el renacimiento de la visión animista del pasado cultural de la humanidad. Pero esa magia ya no estructura toda la vida social, sino que se hace presente a través de las participaciones afectivas y de los mecanismos de proyección e identificación con lo que sucede en las películas.

Ahora bien, si “El vampiro” hace foco en la perspectiva del espectador, el relato “El puritano” (*La Nación*, 11/07/1926) salta hacia la dimensión opuesta: el submundo de los espectros que pertenecen a actores muertos pero cuyos films se siguen proyectando en las salas. Especie de búsqueda sobre aquello que existe detrás del espejo, pero reemplazando aquí el espejo por la cinta en su carrete, “El puritano” reconstruye una escena de alta fantasmagoría: todos los espectros de los actores muertos se reúnen, día a día, en los talleres cinematográficos, condenados a una “sobrevida intangible, apenas cálida para no ser de hielo” por causa de haber sido filmados en vida. “La impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos”. Cuando un espectro falta a la tertulia, “ya sabemos que algún film en que él actuó se pasa en Hollywood”. La visión animista cobra aquí su punto más alto: el espectro cinematográfico porta un atributo de la vida, un fluido o una energía que si está en la cinta no puede habitar en el doble real. La idea de la cinta como vampiro de los vivos es profunda en Quiroga. También, la lectura literal y oscura de una metáfora: el arte inmortaliza.

El cruce entre el amor, las analogías técnico-espiritualistas y los espectros como dobles cinematográficos cobró notable concreción con *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, obra emparentada en muchos aspectos a los relatos tardíos de Quiroga a pesar del escaso reconocimiento de Bioy y otros escritores cercanos a *Sur* al respecto. Con estilo y proyectos estéticos ciertamente diferentes, Quiroga y Bioy Casares captaron, no obstante, con similar perspectiva fantástica lo que Morin llama “el pasaje del cinematógrafo al cine”, esto es, la rápida transformación del prodigio técnico en espectáculo y universo de participaciones afectivas. En el caso de Bioy, hay un uso dual de lo cinematográfico con la máquina de Morel: como maravilla técnica y como universo de pasiones, dobles y formas modernas de la arcaica atracción por las sombras. La máquina de Morel se instala justo allí, en el punto intermedio del pasaje del cinematógrafo al cine.

La literatura de Bioy se presenta, no obstante, más compleja en torno al universo de las pasiones. Tanto en *La invención de Morel* como en muchas otras novelas y cuentos (*Dormir al sol*, 1973; “En memoria de Paulina”, 1948) la historia se deja leer como un caso sobrenatural tanto como un rodeo fantástico para hablar del amor. Y, en su novela de 1940, los espectros llegan claramente para sofisticar la experiencia del enamoramiento más puro de la amada ideal. El naufrago relata casi como en un policial su “investigación” sobre los misteriosos habitantes de la isla desierta y el enigma, hacia el final, es revelado; pero paralelamente a esta intriga, la novela parece avanzar, también, en un ensayo sobre las pasiones, sobre la idealización de la figura deseada y sobre “el amor en la era tecnológica”, tal como señaló el escritor Carlos Gamerro.

Bioy trabaja literariamente con tres conceptos mencionados por Edgar Morin en relación al ensueño cultural del cine: el primero, ya mencionado, es el pasaje del cinematógrafo hacia el cine; los otros dos son la fotogenia y el mito del “cine total”. Esa magia de la imagen animada no es otra cosa que una versión moderna y artística del doble, cuyos otros reservorios son el folklore y el ocultismo. El amor es, en *La invención de Morel*, producto del efecto fantástico de la fotogenia. No casualmente, el narrador hace un recorrido desde lo antiguo hacia lo moderno en relación al encanto de la imagen. En un momento, acota:

Por casualidad, recordé 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.

Esta creencia supersticiosa pasará a ser el fundamento de la ficción fantástica, dado que la máquina de Morel –otro científico independiente, emancipado de las academias como los científicos de Lugones y de

Quiroga— no sólo reproduce imágenes sino también todo el cuerpo de las personas ausentes con sus olores, sus pensamientos, su volumen, su densidad y aún más: su alma o aquello que le insufla la vida. Porque, al ser captadas por la máquina y filmadas, todas las personas, animales y plantas mueren, tal como le acontecerá eventualmente al narrador.

No se trata de una anticipación de los hologramas, como cierta mirada entusiasta busca sostener, sino de una concreción mecánica de la eternidad, que da forma material a una suma de abstracciones difíciles de concebir y que es claramente deudora de una lógica decimonónica en su concepción de la máquina.

Con todo, sabemos que la fotogenia no es sólo producto de lo que contiene una foto o una película, sino también de aquello que el sujeto proyecta sobre esa imagen animada, esa emotividad, ensueño o deseo que el sujeto deposita allí. Cabe preguntarse entonces de dónde proviene la energía de la aparición de Faustine: si de los prodigios de la máquina que produce espectros “vivos” o de las proyecciones afectivas del naufrago. En este sentido, Bioy Casares traduce en términos fantásticos algo del efecto de una experiencia moderna: la del espectador en la sala de cine, el sujeto que cae rendido ante la magia y el erotismo que él mismo *proyecta* en la imagen *proyectada*.

Finalmente, Morin señala que el cine futuro imaginado por muchas ficciones de anticipación es el mito último de la cinematografía: el cine total, donde la imagen proyectada posee, en realidad, todas las cualidades sensibles. No hay pantallas; las imágenes, como espectros, se autonomizan y se proyectan directamente sobre el mundo real. De esta clase de mito participa *La invención de Morel*, fusionándolo con otro mito más primitivo: el del doble y la inmortalidad. Como suele suceder con otros exponentes del género, en Bioy Casares lo fantástico es el modo de representar miedos y deseos ancestrales. Por eso el protagonista, finalmente, decide filmarse y pasar a ser una imagen eterna, aun cuando no tiene la certeza de que su alma migrará con él (ya que morirá). El motor de esa decisión es la búsqueda de reunión con Faustine. En *La invención de Morel* se representa, así, la posibilidad de la eternidad a través de un doble (la imagen del “cine total”) y la fusión total del amor entre dos (reunirse con la “conciencia” de Faustine).

Esta forma de concebir los espectros es ciertamente deudora de un período acotado de nuestra historia cultural. La irrupción de la fotografía a mediados del siglo XIX y del cine hacia el final de ese mismo siglo implicó, entre muchas otras cosas, la renovación del lenguaje sobre los espectros. Algo arcaico y primitivo se descongeló gracias a la técnica; tanto el arte como el ocultismo supieron sacar provecho de ese renacimiento.