

REFUTACIÓN DEL TIEMPO, ELOGIO DE LA ETERNIDAD *LA INVENCION DE MOREL* (1940) DE ADOLFO BIOY CASARES Y *SOLARIS* (1972) DE ANDRÉI TARKOVSKI

REFUTATION OF TIME, PRAISE OF ETERNITY *LA INVENCION DE MOREL* (1940) BY ADOLFO BIOY CASARES AND *SOLARIS* (1972) BY ANDREI TARKOVSKI

CARLOS TELLO*
carlosetello@gmail.com

Para la ideología transhumanista, uno de los discursos que se pueden asociar al posthumanismo, el tiempo, su paso y sus consecuencias para la vida humana, se presentan como un problema, como un obstáculo para alcanzar el horizonte de la inmortalidad. En la novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y en la película *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski, dos personajes masculinos se hallan radicalmente aislados, uno perdido en una isla, el otro en un planeta lejano. Gracias a artificios técnicos o metafísicos (una compleja maquina en la novela y la materialización de ideas en la película), los dos hombres entran en contacto con mujeres que ya no existen. La invención técnica de Morel y la fuerza natural – pero desconocida e incomprensible – del planeta Solaris, generan nuevas formas de existencia, cuerpos humanos más allá de sus fronteras convencionales. Esos cuerpos, como presencias posthumanas, operan una supresión de las distancias, anulan lo lejano y lo remplazan por lo próximo, e implican a la vez una refutación del tiempo y un elogio de la eternidad. El presente artículo busca identificar la caracterización de esos fenómenos de acercamiento espacio-temporal y estudiar sus formas de representación, literaria y cinematográfica.

Palabras clave: Adolfo Bioy Casares; Andréi Tarkovski; posthumanismo; cuerpo; transhumanismo; transgresión de fronteras.

For transhumanist ideology, one of the discourses that can be associated with posthumanism, time, its passage and its consequences for human life are presented as a problem, as an obstacle to reaching the horizon of immortality. In the novel *La invención de Morel* [*The Invention of Morel*] (1940) by Adolfo Bioy Casares and in the film *Solaris* (1972) by Andrei Tarkovski, two male characters are radically isolated, one lost on an island, the other on a distant planet. Thanks to technical or metaphysical devices (a complex machine in the novel and the materialization of ideas in the film), the two men come into contact with women who no longer exist. Morel's technical invention and the natural - but unknown and incomprehensible - force of the planet Solaris, generate new forms of existence, human bodies beyond their conventional borders. These bodies, as posthuman presences, operate a suppression of distances, nullify the distant and replace it with the near, and imply both a refutation of time and a eulogy of eternity. This article seeks to

* Enseignant-chercheur, Université Paris-Est Créteil, Département de Langues Romanes, Paris, France.
ORCID: 0000-0002-8893-9690

identify the characterization of these phenomena of spatio-temporal approach and study their forms of representation, literary and cinematographic.

Keywords: Adolfo Bioy Casares; Andrei Tarkovski; posthumanism; body; transhumanism; transgression of boundaries.

Data de recepção: 2020-06-16

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2684](https://doi.org/10.21814/2i.2684)

*El tiempo es un problema para nosotros,
un tembloroso y exigente problema,
acaso el más vital de la metafísica; la eternidad,
un juego o una fatigada esperanza.*
— Jorge Luis Borges

Introducción

El posthumanismo hizo su entrada en el campo epistemológico europeo en los últimos años del siglo XX e inició su desarrollo a partir de los primeros del siglo XXI. En este sentido, el acontecimiento que puede fechar su acta de nacimiento es la conferencia *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus* [*Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*] del filósofo alemán Peter Sloterdijk, pronunciada por primera vez en 1997 y publicada dos años más tarde, la cual significó el punto de partida de un largo debate y de una intensa polémica, principalmente entre intelectuales alemanes y franceses. Si en ese texto no están aún presentes los discursos que más adelante será posible incorporar al posthumanismo; si no despliega tampoco una crítica profunda sobre la relación entre la transformación y el “mejoramiento” del ser humano y la ideología liberal y el capitalismo en los que esos cambios se producen o aspiran producirse, la conferencia tiene el mérito de haber puesto sobre la mesa la cuestión de la antropotécnica, y de renovar e integrar, bajo una nueva perspectiva, las críticas al humanismo formuladas por Friedrich Nietzsche y por Martin Heidegger.

Sloterdijk presenta la antropotécnica como una urgente necesidad filosófica. Según él, corresponde al ser humano contemporáneo la tarea de ocuparse de sus capacidades recientemente adquiridas, aquellas que consisten en la intervención sobre su propio cuerpo, en su potencial y radical transformación extramedical. Si en un periodo *humanista* de la historia de Occidente el ser humano era “producido”, por una parte por un proceso evolutivo natural y por otra por su educación literaria, por las normas de la civilización;¹ en el contexto actual, que Sloterdijk no duda en calificar de “posthumanista”,² el ser humano aparece como un producto de su propia técnica y de sus nuevas tecnologías, y aspira a controlar él mismo las condiciones de su propia evolución.

Sin embargo, esa preocupación fundamental de Sloterdijk, quien parece alertar sobre las ambiciones de la ideología transhumanista, no agota el espectro de posibilidades del posthumanismo. En efecto, parece más justo referirse al transhumanismo no como un sinónimo del posthumanismo – o como una etapa que lo precede –³ sino como uno de los

¹ “Así pues, el fantasma comunitario que está en la base de todos los humanismos podría remontarse al modelo de una sociedad literaria cuyos miembros descubren por medio de lecturas canónicas su común devoción hacia los remitentes que les inspiran. En el núcleo del humanismo así entendido descubrimos una fantasía sectaria o de club: el sueño de una solidaridad predestinada entre aquellos pocos elegidos que saben leer” (Sloterdijk, 1999/2006, p. 23–24).

² “Con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio) y de 1945 (televisión), y, más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos. Estos son –como se puede demostrar sin dificultad– decididamente post-literarios, post-epistolográficos, y en consecuencia post-humanísticos” (Sloterdijk, 1999/2006, p. 28).

³ El filósofo francés Jean-Michel Besnier insiste, en su artículo “Posthumain”, en la necesidad de establecer definiciones precisas del posthumanismo y del transhumanismo, en razón, por un lado, de la constante evolución de los términos y, por otro, del desacuerdo al interior mismo de las corrientes transhumanistas.

discursos que lo componen. Así, el posthumanismo puede concebirse como un sistema de discursos, que datan, se desarrollan o son reinterpretados a partir de la segunda mitad del siglo XX. Componen ese sistema el transhumanismo (el “perfeccionamiento” del ser humano gracias al uso de la ciencia y la tecnología); la singularidad tecnológica (que anuncia la llegada de una potente inteligencia artificial); el cyberpunk (subgénero de la ciencia ficción que critica la utopía tecnológica); la transgresión de fronteras humanas (físicas, síquicas... las que separan tradicionalmente al ser humano del animal o de la máquina); el apocalipsis y el post-apocalipsis (como la perspectiva del final de una era humanista o de la “desaparición” del ser humano de la Tierra); y la crítica del humanismo que se presenta de tres formas (1. El abhumanismo – crítica de la preeminencia del ser humano sobre otras especies o formas de existencia: el veganismo radical, por ejemplo. 2. Un antihumanismo que puede ser jerárquico – crítica de las jerarquías al interior de la sociedad humana: feminismo radical, post-colonialismo, etc. 3. Un antihumanismo pesimista – crítica del optimismo humanista y de la idea de que el ser humano terminará por encontrar una solución a los problemas que él mismo produce). Esos discursos pueden complementarse, cruzarse, superponerse, o bien oponerse e incluso excluirse.

La novela *La invención de Morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914–1999) y la película *Solaris* (1972) del director ruso Andréi Tarkovski (1932–1986), comparten dos elementos fundamentales de sus tramas. En cada caso un hombre se encuentra aislado de la sociedad, separado del mundo, uno en medio de una huida desesperada, otro por una misión que le es asignada. En sus nuevos espacios, y como manifestación inseparable de ellos, los hombres entran en contacto con mujeres que ya no existen (Faustine y Khari, respectivamente) y cuyos cuerpos – cuya apariencia – no son sino parcialmente humanos. En los dos casos, la presencia de esas mujeres es el signo de un múltiple acercamiento, que concierne primero la eliminación de distancias espaciales y temporales, y luego la supresión de una evidente distancia ontológica.

Leer la novela de Bioy Casares y ver la película de Tarkovski desde una perspectiva posthumanista, implica hacer dialogar las dos obras con los discursos transhumanista y de la transgresión de fronteras. El sofisticado invento tecnológico de Morel y las naturales pero inexplicables percepciones producidas por el planeta Solaris, generan cuerpos posthumanos, que transgreden los límites binarios que tradicionalmente permiten la definición, y por extensión la diferencia, la separación, entre lo que es natural o fabricado, virtual o real, vivo o inerte, humano o no-humano. Esos cuerpos se presentan, simultáneamente, como una posible conexión, como un puente, entre, por una parte, una vida temporal y finita, y por otra una existencia intemporal y potencialmente infinita.

1. La invención de Morel. Primera refutación

La primera mención “oficial” del transhumanismo tuvo lugar en 1957, por el biólogo y antiguo director de la UNESCO Julian Huxley, quien se refirió al mejoramiento del ser humano por la utilización de la ciencia y la tecnología (Huxley, 1957). Más tarde, en 1989, las primeras manifestaciones del movimiento, en su sentido contemporáneo se vieron marcadas por la publicación de *Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*, de Fereidoun M. Esfandiary (conocido más tarde como FM-2030). Los principales ideales que el movimiento transhumanista vehicula y espera ver realizados en un futuro próximo, son el mejoramiento de capacidades físicas y síquicas puntuales del ser humano, la utilización

(Besnier, 2015, p. 106)

de tecnologías NBIC⁴ para superar las enfermedades, la vejez y, sobre todo, en un horizonte final, la muerte misma.

El imaginario del transhumanismo, así como el de la singularidad tecnológica, encuentran sus orígenes en una lectura particular de la ciencia ficción. Ya en obras que se pueden considerar pineras del género, como *Utopia* (1516) de Thomas More, *New Atlantis* (1627) de Francis Bacon o *Somnium* (1634) de Johannes Kepler (cabe notar que cada una de esas obras se desarrolla en una isla), están presentes varios elementos constitutivos de los discursos posthumanistas. La utopía de un mundo ideal es abordada en las obras de T. More y de F. Bacon. Para el primero, la isla Utopía es lo contrario de la ya capitalista sociedad inglesa; el segundo, expone con su isla Bensalem la posibilidad de una sociedad gobernada por un grupo de sabios. En la tercera obra, del astrónomo J. Kepler, la isla Levanía (la luna), es el resultado de la mirada científica del autor imbricada con su descripción ficcional de una geografía desconocida. Otras obras precursoras contienen críticas sociales, religiosas y morales a la sociedad que les es contemporánea, ya sea a través de un mundo subterráneo, como en *Nicolai Klimii iter subterraneum* [*Viaje subterráneo de Nicolás Klims*] (1741) de Ludvig Holberg, o desde la perspectiva de dos gigantes extranjeros, en *Micromégas* (1752) de Voltaire. *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) de Louis-Sébastien Mercier, escritor del Siglo de las Luces,⁵ introdujo la anticipación y el viaje temporal (670 años en el futuro), cuando solo los viajes espaciales eran considerados.

Sin embargo, los orígenes directos del transhumanismo y de la singularidad corresponden más bien a las publicaciones a partir del siglo XIX, entre ellas *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (1797–1851), en menor medida las novelas del francés Jules Verne (1828–1905), y sobre todo aquellas del inglés Herbert George Wells (1866–1946). Más adelante, personalidades como William Olaf Stapledon (1886–1950), filósofo y escritor inglés; los estadounidenses John Lilly (1915–2001), neurobiólogo, neurosicológico, inventor y autor, y Timothy Francis Leary (1920–1996), sicólogo y militante por la utilización científica del LSD, confirmarán la relación entre la ciencia ficción y esos dos discursos del posthumanismo. Dicha relación se podría resumir en tres puntos: primero, la ciencia ficción como una fuente de inspiración para el transhumanismo y la singularidad; segundo, su punto de encuentro con la contra-cultura estadounidense de los años 60; y tercero, el hecho de que las obras de ciencia ficción pueden funcionar como una especie de laboratorio para el transhumanismo y la singularidad.

Más allá de las obras propiamente dichas de ciencia ficción, la novela que generó un mayor impacto e influencia dentro del movimiento transhumanista fue *Brave New World* (1932) [*Un mundo feliz*] del escritor inglés Aldous Huxley, hermano menor de Julian Huxley, en la que la humanidad ha alcanzado una perfecta estabilidad social, así como la felicidad y el continuo bienestar de los individuos, gracias a un estricto control de la procreación, de la división del trabajo y de los estados de ánimo de cada uno.

Varios aspectos permiten acercar *La invención de Morel*,⁶ primera novela⁷ de Adolfo Bioy Casares, a temáticas desarrolladas por la ideología transhumanista. En la novela, un

⁴ Nanotecnologías y nanociencias, biotecnologías, tecnologías de la información y ciencias cognitivas.

⁵ En lo que concierne a la idea de una humanidad que ve aumentar su poder gracias al desarrollo de la técnica, que da la preeminencia a la razón, abandona las creencias y las supersticiones, y se propone su “perfeccionamiento”, el movimiento transhumanista se considera a sí mismo como una continuación de las Luces.

⁶ La novela ha inspirado la película *L'Année dernière à Marienbad* (1961) del director francés Alan Resnais, y *L'Invenzione di Morel* (1974) por el director italiano Emidio Greco.

⁷ El autor ha repudiado sus escritos anteriores a 1940, dentro de los cuales se encuentran una novela y varios cuentos.

narrador cuyo nombre no será revelado, describe su exilio en una isla que él cree desierta. Si en los primeros días efectivamente se encuentra solo, la misteriosa presencia de otras personas lo lleva a interesarse por ellas, y a obsesionarse por una en particular, Faustine. Con el tiempo el narrador descubre que esas personas que ve ya no existen, que son el resultado de una compleja proyección, producida por una máquina creada por uno de ellos, Morel. El narrador decide entonces integrarse en esa proyección cíclica, para compartir con Faustine un destino limitado pero infinito. Al hacerlo, su cuerpo comienza a degradarse.

Cabe notar dos elementos que vinculan la novela de Bioy Casares con las obras de H. G. Wells y de Aldous Huxley, y de esta manera con la ciencia ficción en general y con el discurso transhumanista en particular. En primer lugar, el título de la obra y su ubicación geográfica son una referencia evidente a la novela *The Island of Doctor Moreau*⁸ [*La isla del doctor Moreau*] de H. G. Wells, publicada en 1896. En esta obra un científico prestigioso se refugia en una isla lejana y desconocida para efectuar experimentaciones y vivisecciones de animales, con el fin de humanizarlos. Su isla, como la de Morel, se encuentra envuelta por un halo de leyendas que permite protegerla de visitantes indeseados. En los dos casos se trata igualmente de transgredir las condiciones de existencia naturales y los principios de la biología, para generar cuerpos perfeccionados: animales inteligentes y capaces de hablar y de comportarse como humanos, en el caso Moreau, y humanos que viven incesantemente una semana feliz, en el de Morel. Los cuerpos del primero se revelan monstruosas creaturas, que ya no son animales pero tampoco han alcanzado el estatus de humanos; los cuerpos creados por Morel se conservan intactos, fuera del tiempo, pero a condición de la degradación y de la dolorosa desaparición de los originales.⁹

En segundo lugar, el mundo imaginado en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley tiene por principio una racionalidad extrema, basada en un riguroso control de la procreación, motivo por el cual los personajes femeninos de la obra se entregan con frecuencia a los que llaman “ejercicios maltusianos”. El narrador de *La invención de Morel* deja en claro desde las primeras líneas de su “testimonio” la importancia que le merece el maltusianismo. Por una parte evoca su proyecto de escribir un *Elogio de Malthus* (p. 89), por otra, en repetidas ocasiones, insiste sobre su preocupación por “las hordas propagadas por el crecimiento de la población” (p. 156), sobre la necesidad de recordar las profecías de Malthus y advierte incluso, en una apología (supuestamente suprimida por un ficticio editor de la novela) que “los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes” (p. 158). El economista británico Thomas Malthus (1766–1834), al origen del maltusianismo, proponía una regulación activa de la población, una restricción demográfica que permitiría controlar el crecimiento exponencial de los seres humanos y garantizar la producción de recursos suficientes para todos. Para el narrador de *Morel*, la doctrina de Malthus se presenta como un horizonte indisociable de la supervivencia, y en esa medida le es más fácil aceptar la invención de Morel, que propone, a su manera, una forma de existencia de los seres humanos sin las complicaciones de la carga que representan para el planeta.

En *La invención de Morel*, esas dos referencias, a Wells y a Huxley, se expresan igualmente en el personaje de Faustine, la mujer que no es revivida sino que reemplaza a la original en una versión que no conocerá el paso del tiempo, el agotamiento, la

⁸ La novela ha sido adaptada al cine en cinco ocasiones, dentro de ellas la pre-code *Island of Lost Souls* (1932) de Erle C. Kenton.

⁹ Ese efecto puede hacer pensar igualmente en la novela *The Picture of Dorian Gray* (1890). Si bien en la obra de Oscar Wilde el evento es maravilloso y en la de Bioy Casares es tecno-científico.

enfermedad o la vejez. Ese personaje fabricado, su cuerpo, son el resultado de una concepción particular de la ciencia, de la tecnología y de la vida humana. Para su creador, Morel, el hecho de que las personas mueran luego de ser grabadas por uno de sus aparatos, resulta accesorio frente a la posibilidad de que, continuada la experiencia, podrán vivir repitiendo indefinidamente un cierto número de gestos, reviviendo momentos reales, pero esta vez mejorados, sin la perspectiva de un futuro que pueda alterarlos. El nuevo cuerpo de Faustine, que no se reduce a una simple imagen o proyección cinematográfica, ya no es humano. Es el resultado de una evolución en lo que concierne a la “resistencia a la muerte” (p. 95) y al abandono de los sufrimientos (físicos y morales) ligados a la vida, que es además curiosamente compatible con la doctrina de Malthus. En un mismo gesto, y por una transformación técnica y metodológica, se presenta la posibilidad de conservar la especie humana, sin los deterioros que ella produce, y de mejorar su existencia reduciéndola a una serie de instantes felices.

La clave de esa nueva práctica es tecno-científica. Lo que Morel ha inventado son máquinas, que alteran radicalmente la existencia de los seres del interior al exterior. Que atacan el cuerpo original a la vez que lo recrean en una versión independiente. Esas máquinas duplican una existencia única, la multiplican incluso, pero consumen su prototipo. De esta manera, Bioy Casares no se vale de un argumento fantástico sino que explica la existencia de la “invención” como un producto de la razón y de la ingeniería humanas. La ciencia, que según Morel “se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales” (p. 146), se muestra ahora capaz de integrar los otros sentidos para anular esas distancias de una manera más profunda y, por lo tanto, más auténtica. Así, las programadas apariciones de Faustine son reales, ella misma es real. No es una imagen plana de Faustine la que repite sus conversaciones y sus desplazamientos, es una nueva Faustine quien las experimenta cada vez, como si fuera la primera. Morel lo explica en una declaración que hace delante de sus amigos, y futuros habitantes involuntarios de su invento:

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 Madelaine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, 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. (p. 147)

A pesar de las dudas iniciales del narrador con respecto a la realidad de lo que ve, a la cordura de los otros o de la suya propia, progresivamente abandona su rol de espectador para convertirse en creador y más tarde en actor. Al inicio, fascinado por las que cree apariciones esporádicas de una mujer, se enamora de ella. Como el príncipe Tamino de *Die Zauberflöte* [La Flauta mágica] de Mozart, se enamora primero de una imagen. Luego, se convierte él mismo en un segundo Morel, se interesa por las máquinas, quiere comprenderlas y manipularlas, quiere, como el doctor Moreau, ser demiurgo a su manera. Crear la vida, dirigirla, perfeccionarla. Pone delante de los receptores y proyectores plantas, animales, que mueren horas después pero dejan detrás de sí copias incorruptibles. Su acto final es entonces eliminar su propio cuerpo y su propia vida, que le parecen inútiles y penosos, para acceder a una existencia libre del sufrimiento y de las contingencias. Ser, pero al lado de Faustine, sincronizarse con ella, con sus movimientos y su realidad. Ser, pero fuera del tiempo y del espacio.

2. *Solaris*. Segunda refutación

En sus concepciones y definiciones filosófica y biológica el ser humano siempre ha ocupado un espacio delimitado. Es decir, un espacio que se construye a partir de fronteras con lo que le es exterior, con lo Otro. Si para Aristóteles o para René Descartes ese Otro tomó, de maneras diferentes, la forma de lo divino y de lo animal – lo que lo alejaba de uno lo acercaba al otro –, desde los inicios del siglo XX, en el contexto occidental del llamado “desencantamiento del mundo”, definido por el sociólogo alemán Max Weber (1864-1920), la divinidad perdió terreno frente a las explicaciones científicas. A lo largo del siglo y en paralelo a los desarrollos tecno-científicos, la doble oposición que permitía definir lo humano se orientó más bien hacia lo animal, por un lado, y hacia lo fabricado (la máquina), por otro.

Sin embargo, las perspectivas abiertas por la etología, a partir de los años 1940, y por los avances científicos existentes, así como los previstos o imaginados por discursos posthumanistas, implican una reconsideración de esas oposiciones. Si la idea misma de “lo animal” como un conjunto homogéneo y esencialmente diferente de “lo humano” parece actualmente inválida, una separación fundamental y definitiva entre el humano y la máquina se presenta también como problemática, al momento no solo del desarrollo de inteligencias artificiales, sino de la aparición del *cyborg*, ya sea considerado como organismo cibernético (Manfred Clynes y Nathan S. Clynes) o como categoría epistemológica (Donna Haraway).

En consecuencia, las fronteras humanas evocan tanto los límites y los elementos que permiten una definición, como los nuevos intersticios que son creados, los espacios de intercambio entre lo humano y lo no-humano. Referirse a lo humano implica entonces reconsiderar ciertos criterios binarios, más allá de humano-animal, o de humano-máquina. Es necesario observar igualmente las condiciones en las que se producen los intercambios y los puntos de contacto entre lo real y lo virtual, entre lo natural y lo fabricado.

Solaris es el tercer largometraje de Andréi Tarkovski y su primera incursión en temáticas de la ciencia ficción. Inspirada por la novela del mismo título del autor polaco Stanislas Lem (1921-2006), publicada en 1961, la película aborda varias de las cuestiones centrales de la obra de Tarkovski, la memoria, la creación, la culpabilidad, la nostalgia, las elecciones morales, la ciencia, el arte, etc., siendo también una reflexión sobre la alteridad y sobre los confines del ser humano en lo que se refiere a su cuerpo y a su percepción de la realidad.

En la película, el sicólogo Chris Kelvane es enviado en una misión al planeta Solaris con el fin de escribir un informe que determinará si la estación espacial, próxima al planeta, debe ser retirada de su órbita. En otras palabras, debe decidir sobre la continuación o el final de los estudios sobre la ciencia solarística, estancada desde hace varios años. Una vez en la estación, Kelvane encuentra con vida solo a dos de los tres tripulantes, y percibe la presencia de otros cuerpos, lo que inicialmente atribuye a alucinaciones. Ve, habla y toca a una mujer, Khari, quien fue su esposa y se suicidó diez años atrás. Kelvane descubre que deshacerse de esos “visitantes” es casi imposible, ya que se rematerializan tan pronto como son expulsados. La única solución posible es su aniquilación total a nivel atómico (o más precisamente, la destrucción de los neutrinos que los componen). Una vez que su misión ha sido cumplida, y que Khari se ha aniquilado a sí misma, Kelvane decide quedarse en la estación, no regresar a la Tierra.

En consonancia con el culto al pensamiento científico dominante en la Unión Soviética en su época, la película propone una explicación racional, científica, a lo que ocurre a proximidad del planeta Solaris. Con el objetivo de estudiar el océano que cubre el planeta – esa suerte de “cerebro gigante”, esa “sustancia dotada de razón” –, los

científicos lo irradian con un potente haz de rayos X. El océano responde, entonces, con otra irradiación, que sondea los espíritus humanos y extrae como pequeñas islas, como “islotos de recuerdos”. Una primera frontera es revisitada en ese gesto y su reacción. Los rayos X enviados por los humanos se proponen atravesar la materia, *ver*, en cierta medida, el interior del océano para comprenderlo. La respuesta que obtienen parece equivalente, solo que lo material es remplazado por lo intangible, y en lugar de explorar las capas físicas, el océano se interesa por escrutar la mente, su contenido. El resultado son esos “islotos”, esas porciones de pensamiento humano que, materializadas, devienen los “visitantes”. La diferencia entre esas dos exploraciones es ciertamente metodológica, y sus implicaciones en la película son definitivas.

La frontera, o más exactamente la bisagra entre los dos métodos, físico e intangible, es la misma que, cotidianamente, separa lo real material de lo irreal inmaterial: el sueño. Es durante el sueño de los humanos que el océano de Solaris extrae los “islotos”, es en la vigilia donde se materializan los visitantes. Tarkovski insiste sobre este punto en repetidas ocasiones y de diversas maneras. Por una parte, al momento de partir de la Tierra hacia Solaris, Kelvine pregunta cuando será el despegue, le informan entonces que ya está volando. Como en el sueño, el momento exacto en el que el paso de un estado a otro se produce es inasible, la frontera se evapora. Luego, llegado a la estación, cuando se dispone a explorarla, Kelvine cae. Esa caída, que no tiene otro interés argumental o cinematográfico, es menos el símbolo de una decadencia que de una renuncia. Kelvine *cae* en Solaris, acepta su nueva realidad y prefigura su decisión de abandonar definitivamente la Tierra. Por otra parte, la utilización de filtros de colores en la película da la clave de los momentos en los cuales un pasaje se ha efectuado. El momento más claro de ese uso tiene lugar cuando Kelvine mira el video que el fisiólogo Guibarian ha filmado para él justo antes de suicidarse. Kelvine es mostrado en colores, el video con un filtro azul. Pero, una vez que la proyección del video ha finalizado, Kelvine es también mostrado con ese filtro. Ha atravesado así ese umbral invisible, ha pasado del lado del sueño, en el que podrá reencontrarse con sus propias obsesiones.

Si es posible entrever a varios de los visitantes, estos aparecen de manera vaga o solo parcialmente. No hablan ni exhiben una personalidad frente a la cámara, su existencia tiene lugar fuera de campo. Del primero de ellos Kelvine solo ve una oreja, lo que anuncia un cuerpo humano que, sin embargo, no lo es totalmente. De esta manera toda la atención sobre los visitantes y sus particularidades se concentra en la figura de Khari, en su cuerpo. Ella representa simultáneamente lo próximo, el recuerdo y la persona amada, y lo lejano, la alteridad total. Khari es la materialización de la idea que Kelvine tiene de ella y que ha sido extraída de su mente. La percepción que Kelvine experimenta no es un problema de locura, es una cuestión de conciencia.

Sin embargo, una vez constituida como entidad física separada de Kelvine, Khari da muestras de un desarrollo independiente. Si en una primera escena, frente a un retrato de la Khari original, su réplica no sabe si se trata de ella misma, progresivamente va recordando y haciendo propio el pasado de la Khari original. Revive episodios de su vida con Kelvine y adquiere una consciencia individual, lo que se traduce en dos consecuencias que determinan su relación consigo misma. La primera, Khari se reconoce como humana. En una discusión con Kelvine y los otros miembros de la tripulación, afirma no solo su humanidad sino su pertenencia a un género, dice “Yo soy una mujer”. Varios gestos acompañan y refuerzan su declaración, como el hecho de dormir, llorar y manifestar claramente sentimientos, su amor por Kelvine. Sin embargo, cuando intenta beber agua para calmarse, su cuerpo la rechaza. La segunda consecuencia de su consciencia individual tiene lugar cuando, con la intención de conocerse a sí misma, Khari llega a la conclusión de que a pesar de su cuerpo en apariencia humano y de la aceptación

de Kelvine, ella no es la verdadera Khari. Sabe que es otra, pero no logra crearse una identidad diferente a la de su modelo. La adquisición de consciencia toma entonces la forma de una crisis ontológica. El ser fabricado reconoce su carácter posthumano, incluso su superioridad física con respecto al cuerpo humano (puede sanarse y revivir de manera indefinida), pero no logra superar la vejación de no tener identidad y de no corresponder con el original, de no *ser* original.

De forma paralela a la crisis de Khari, Kelvine experimenta un proceso inverso, que lo lleva a identificar al cuerpo posthumano con la mujer que desapareció de su vida, con la imagen que él guarda de ella. Ya frente al primer cuerpo femenino que reconoce como “visitante”, Kelvine pregunta, “¿Es un ser humano?, ¿existe realmente?, ¿puede ser tocada?, ¿herida?”. Con respecto a Khari, más adelante, sus perplejidades se transforman rápidamente en certezas, cuando afirma no solo que ella es humana, sino que *es* la verdadera Khari. Finalmente, frente a la posibilidad sugerida por uno de los tripulantes de hacer una vivisección a Khari, Kelvine responde que es como si le pidieran que se cortara una pierna. El efecto del cuerpo posthumano se revela así en su dimensión exterior, y se opera una inversión del referente. Lo que al inicio es una inquietante extrañeza se convierte en empatía, cercanía y finalmente en el amor que declara Kelvine a Khari. Esta última, por su humanidad recientemente adquirida, pasa a ser el punto de referencia y el ser humano se convierte en *el otro*. Las dos existencias, humana y posthumana, son perturbadas por su cercanía mutua. Las dos se mueven entonces hacia un punto común, en el que se reconocen. Delante de un espejo, Khari le pregunta a Kelvine: “Cuando cierro mis ojos olvido mi rostro. ¿Y tú? ¿Tú te conoces?”. “Como todo ser humano”, responde Kelvine. La confrontación con lo no-humano es un cuestionamiento de lo humano, una crítica de las certitudes de su naturaleza, de su definición tradicional.

Si parece evidente que lo posthumano solo puede existir con respecto a lo humano, lo contrario se demuestra igual, y paradójicamente, válido. Esta idea se refuerza por el hecho de que los espacios en los que las relaciones tienen lugar son circulares (la estación espacial, la habitación de Kelvine, la biblioteca); así mismo por las imágenes del océano de Solaris, que dejan ver una sustancia que parece reflejarse sobre otra, separadas por un horizonte impreciso. La repetición y el reflejo son las claves de la relación entre las dos formas de existencia, y en medio de las dos se encuentran por una parte el sueño – como ya se ha señalado – y por otra las máquinas, artificio humano, que son insistentemente mostradas como la transición entre la vida en la Tierra y la que tiene lugar en la estación espacial. Una nave espacial, metros de cables aglutinados, largos corredores metálicos y complejos tableros electrónicos constituyen el pasaje de la realidad conocida a aquella en la cual lo posthumano es posible.

Lo anterior expone que la vida en la Tierra es una y aquella en Solaris es otra, y que en su viaje sin retorno (físico) Kelvine ha realizado un alejamiento (ontológico) irreversible. No obstante, es omnipresente la nostalgia por la certidumbre que proporciona la Tierra, por la seguridad metafísica que procura, por la naturaleza como principio y entorno del ser humano. Así, con tiras de papel y ventiladores, los tripulantes de la estación intentan simular el ruido de las hojas de los árboles agitadas por el viento; recrean un espacio idéntico a una biblioteca terrestre, con libros, vitrales, objetos científicos, cuadros, bustos y muebles de madera; o bien leen *Don Quijote*, citan a Nietzsche, Tolstoi o Dostoievski.

3. Elogio de la eternidad

La invención de Morel y *Solaris* tienen como punto de partida un viaje y como conclusión un no retorno. La isla es en ese sentido el espacio idóneo para expresar no solo un desplazamiento, una fuga, sino una ruptura categórica con respecto al mundo. Los puentes con la sociedad conocida se rompen, lo que significa no solo un alejamiento sino la necesidad de establecer nuevos vínculos espaciales, temporales y afectivos. En la novela de Bioy Casares la acción no abandona la isla, es el único lugar habitado por el protagonista (el pasado, fuera de ella, es vagamente evocado como un recuerdo). En la película de Tarkovski, la isla surge, sobre el océano de Solaris, solamente al final, y se presenta como el lugar en el cuál el protagonista habitará en adelante. Sin embargo, ya en la estación espacial, Kelvine experimenta una atmósfera misteriosa que es también la característica principal de la isla de *La invención de Morel*.

La primera escena de la película que muestra a Kelvine solo, meditativo, rodeado por una exuberante vegetación acuática, anuncia el entorno, la calma y la soledad que lo esperan en la isla de Solaris. Ser colmado de recuerdos, Kelvine es como la tasa de té que contempla impasible mientras rebosa por una lluvia intempestiva y abundante. La Tierra es a lo largo de la película el objeto de la melancolía y el punto de referencia. Por ello, el planeta Solaris y su océano, que se presentan como un misterio que debe ser resuelto, son en paralelo la acentuación de la nostalgia y el espacio “otro”, regido por reglas y posibilidades diferentes a las terrestres. En la novela de Bioy Casares, el misterio es asumido por el narrador como una misión personal, y su ruptura con la realidad del “mundo exterior” se ve reflejada en la afirmación de su miedo y desconocimiento de su condición actual: “Por momentos pienso que la insalubridad extraordinaria de la parte sur de esta isla ha de haberme vuelto invisible” (p. 119). Esos espacios geográficos crean las condiciones de fabricación y de existencia de los cuerpos posthumanos que los habitan, así como permiten su aceptación y asimilación por parte de los héroes que los encuentran.

En sus nuevos contextos espaciales, donde lo imposible parece posible, los dos personajes principales llevan a cabo su cometido como cronistas, testigos, evaluadores de lo que ven. El narrador de *La invención de Morel* se refiere a su escrito como “diario”, “testimonio”, “testamento”, mientras Kelvine debe escribir un informe científico. La voz, o más precisamente la percepción que llega al lector y al espectador, es el producto de esas dos subjetividades, que por su situación alcanzan el estatus de autores. Sin embargo, esos narradores no pretenden crear o imaginar obras fantásticas, sino dar cuenta de los hechos extraordinarios que presencian, intentando comprenderlos. Por ello, el papel de la ciencia es fundamental. Por un lado, en la novela, el narrador efectúa una descripción y explicación meticulosa de las mareas y del funcionamiento de las máquinas de Morel. Así, los eventos son finalmente traducidos, comprensibles. Por otro, en la película, las primeras versiones que confirman los hechos sobrenaturales son frecuentemente contrastadas con el pensamiento científico, pero los dos discursos se revelan finalmente complementarios. Los visitantes y sus cuerpos posthumanos son explicados y comprendidos.

Sin embargo, más allá de la voz de los dos narradores, hay un momento en cada obra que cede la palabra a otros testimonios. En la novela, Morel mismo hace un discurso en el que presenta su invención y del cual se pueden extraer los problemas éticos que ella implica: el doble inmortal que es creado necesita la destrucción del cuerpo original. En *Solaris*, el informe del astronauta Burton sienta las bases del desafío para el entendimiento que representa el océano pensante, e introduce la cuestión central de la reflexión sobre el conocimiento y su relación con la ética y la moral. Para los científicos de la tripulación el ser humano está “condenado al conocimiento”, tiene por lo tanto la obligación de

continuar las investigaciones, de profundizarlas, y de no ceder por argumentos éticos. Un ejemplo de ello es la proposición del astrobiólogo Sartorius de practicarle una vivisección a Khari, a quien se refiere como una “muestra de calidad”. Indiferente al dolor que ella es capaz de sentir, Sartorius despoja al cuerpo posthumano de su valor como ser viviente, como forma de existencia independiente. Khari es así sometida a vagos criterios de una jerarquía antropocéntrica, al momento mismo que resulta difícil establecer con claridad los elementos que la diferencian de un ser humano.

La comparación puede incluso ser favorable para los cuerpos posthumanos, que poseen características que pueden ser interpretadas como mejoras o perfeccionamientos del cuerpo humano. La Faustine creada por Morel puede experimentar sensaciones (aunque limitadas, siempre las mismas), y puede ser multiplicada infinitamente. No se trata de una máquina que adquiere vida, sino de una vida creada gracias a máquinas. Es posible además que Faustine tenga un alma, ya que el ser original la pierde cuando ella es creada. Morel establece en su discurso un paralelo que pretende otorgar la dignidad a la entidad posthumana al mismo tiempo que cuestiona las certezas del pensamiento antropocéntrico:

¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? ¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿Adónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes? (p. 149)

La producción del cuerpo “artificial” de Faustine es la ocasión para cuestionarse sobre el cuerpo “natural” humano. Si Morel no afirma que la imagen que ha creado es humana, lo que sí hace es, frente a ella, dudar de la definición de su propia humanidad, del sentido de su existencia. El narrador se ve en la misma situación cuando se refiere a los cuerpos que ve como “hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (p. 91). En *Solaris* el número de dobles es también, potencialmente, infinito. Así, la Khari que es enviada al espacio por un Kelvine desesperado y temeroso, es, y no es, la misma que minutos después aparece (de nuevo) en la estación.

Si en apariencia los cuerpos de Faustine y de Khari son perfectamente humanos, los atributos principales que los diferencian de los mortales son su potencial de multiplicación indefinido, su dependencia y su inmutabilidad. El ser humano posee un cuerpo que se consume con el tiempo, se transforma y se deteriora, mientras que los de Faustine y Khari permanecen en un estado inmóvil, que corresponde con el momento en el que el original fue grabado (Faustine) y con la imagen que Kelvine tiene del original (Khari). Esos cuerpos femeninos son además objetos del deseo masculino. “La inaccesible Faustine” ha sido creada por Morel como una manera de finalmente poder acceder a ella, de estar a su lado. Ese gesto es repetido por el narrador quien se incrusta en la imagen para compartir su existencia con ella. El océano de *Solaris* materializa a Khari porque ella está en la cabeza de Kelvine. Son su obsesión y su culpabilidad (por haberla dejado morir) las que toman forma en la aparición posthumana. Así, a pesar de las condiciones técnicas y científicas puestas en acción, de la sofisticación de sus existencias, de sus cuerpos convincentes y de su aparente humanidad, las dos creaciones dependen y son esclavas del deseo masculino.

Finalmente, si en *Solaris* el ser humano ha encontrado la clave de la inmortalidad, el “problema de Fausto”, como lo llama Sartorius, pronto esa inmortalidad es percibida como un inconveniente, y los hombres intentan buscar un remedio contra ella. Para Kelvine, como para Morel y el narrador de la novela, la inmortalidad no se encuentra ni

en el futuro ni en el presente, sino en el pasado. En *La invención de Morel* el narrador sabe que no se puede comprender nada fuera del tiempo y del espacio, sino a condición de eludir ciertas fronteras de lo humano. La invención técnica de Morel es la ocasión de habitar el “atroz eterno retorno” (p. 122), si se paga el precio de la vida misma. En la muerte, Morel ha inventado la inmortalidad, una suerte de “eternidad rotativa” (p. 160).

*

Snaute, el especialista en cibernética de la estación espacial próxima a Solaris, cita un breve discurso de Sancho Panza en *Don Quijote*, presentado aquí en su versión original:

Solo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templará el ardor y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Solo una cosa mala tiene el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia. (Cervantes, 1616/1999, p. 1180)

La conclusión de Sancho contiene lo esencial de la experiencia vivida por Kelvine. La gestación de los cuerpos de los visitantes comienza en el sueño. Así, su encarnación es una transposición, un puente tendido entre el sueño y la vigilia, pero es también una pasarela que conecta la vida con la muerte a través del mismo sueño. La *eternidad* de la que gozan los visitantes, y la única a la que puede aspirar Kelvine, es aquella de quienes ya están muertos. Para Morel, la inmortalidad es una cuestión menos moral o emocional que técnica. Afirma que la clave de la resistencia a la muerte se halla en la superación de la idea de retener vivo todo el cuerpo. A la manera del discurso de la singularidad tecnológica que propone “descargar” la conciencia humana para que exista ilimitadamente en un soporte físico que puede ser reparado, actualizado y reemplazado indefinidamente, las investigaciones de Morel lo llevan a constatar que solo debe conservarse lo relativo a la conciencia, a las sensaciones. Una vez las imágenes existen ellas *son* el cuerpo, y una vez los cuerpos *son*, dice él, “el hombre surgirá solo” (p. 157).

Los dos héroes buscan establecer, o restablecer, un contacto imposible. Las mujeres a las que aspiran poseen cuerpos a la vez cercanos (espacialmente) e inaccesibles (temporalmente). La ruptura de esa dualidad espacio-temporal, y la confrontación de una circularidad posible en medio de una concepción lineal del tiempo, son el signo de la improbabilidad de su proyecto, y explican que la decisión radical de cada uno se presenta como la única posible. El narrador de la novela se queda en la isla para llevar la vida de una imagen, Kelvine abandona la Tierra para vivir en una isla que es su propia mente, su pasado, sus recuerdos.

REFERENCIAS

- Bacon, F. (1960 [1627]). *La Nueva Atlántida* (trad. del inglés (*New Atlantis*) por Luis Rodríguez Aranda). Madrid: Aguilar.
- Besnier, J-M. (2015). Posthumain. In G. Hottois, J.-N. Missa & L. Perbal (dir.), *L’humain et ses préfixes: Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.

- Bioy Casares, A. (2018 [1940]). *La invención de Morel*. In *La invención de Morel: El gran Serafín*, Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. (1999 [1616]). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica.
- Esfandiary, F. M. (1989). *Are you a transhuman?: Monitoring and stimulating your personal rate of growth in a rapidly changing world*. New York: Warner Books.
- Holberg, L. (2000). *Le Voyage souterrain de Niels Klim*. (Priscille Ducet, Trans.). Paris : J. Corti (primera edición 1741).
- Huxley, A. (1932). *Brave New World*. Londres: Chatto and Windus.
- Huxley, J. (1957). *New Bottles for New Wine*, Londres: Chatto and Windus.
- Kepler, J. (2013 [1634]). *Le Songe ou l'astronomie lunaire* (trans. T. Moicque). Angoulême: M. Waknine.
- Lem, S. (1970 [1961]). *Solaris*. New York: Mon.
- Mercier, L-S. (2009 [1771]). *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*. Montrouge: Burozoïque.
- More, T. (1516). *De optimo rei publicæ statu, deque nova insula Utopia*. Países Bajos: More.
- Mozart, W. A. (1791). *Die Zauberflöte*. Viena.
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Sloterdijk, P. (2006 [1999]). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger* [trad. del alemán por T. R. Barco]. Madrid: Siruela.
- Voltaire [F.-M. Arouet]. (1979 [1752]). *Micromégas. Histoire philosophique*. In *Romans et contes*. Paris : Gallimard.
- Wells, H. G. (1896). *The island of Doctor Moreau*. Londres: Heinemann.
- Wilde, O. (1890). *The picture of Dorian Gray*. Londres: Lippincott's Monthly Magazine.

REFERENCIAS AUDIOVISUAIS

- Greco, E. (1976). *L'Invenzione di Morel*. Italia, Alga Cinematografica et. al., 110 min.
- Kenton, E. C. (1932). *Island of Lost Souls*. Estados Unidos, Paramount Pictures, 70 min.
- Resnais, A. (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Francia, Argos et. al., 94 min.
- Tarkovski, A. (1972). *Solaris*. URSS, Mosfilm, 144 min.