

01068

1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESPACIO Y ALTERIDAD EN NOVELAS DE ADOLFO BIOY CASARES

Tesis que presenta Víctor Rodolfo Escalante Jarero para obtener el grado de Maestro en
Literatura Iberoamericana

Directora de tesis
Mtra. Alicia Correa Pérez

Revisor
Dr. Arturo Souto Alabarce

Lectores
Dra. Adriana Sandoval Lara
Dr. José Ricardo Chaves Pacheco
Dr. Ignacio Díaz Ruiz

Cd. de México

Octubre del 2000



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

284385



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con todo el amor para ti, Any.

Mi agradecimiento no debe comprometer a nadie, las limitaciones y errores de este trabajo son imputables tan sólo a mí. Hecha la aclaración, agradezco a la Mtra Alicia Correa por su sabia dirección y oportunos consejos; al Dr. Arturo Souto por su cordial interés y su trabajo de revisión; a la Dra. Adriana Sandoval, al Dr. José Ricardo Chaves y al Dr. Ignacio Díaz, por sus comentarios y sugerencias.

Agradezco la buena voluntad de todos los que manifestaron interés en mi trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
1. MARCO TEÓRICO	16
2. GÉNERO Y GENERICIDAD DE LA NARRATIVA BIOYCASAREANA	20
3. ESPACIO Y SOLEDAD EN <i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i>	26
3.1 Fenomenología del espacio.....	26
3.2 El reconocimiento que no llega o el espacio de la soledad.....	47
3.3 El gran teatro de <i>La invención de Morel</i> o el espacio de la simulación.....	61
4. ESPACIO Y PERCEPCIÓN EN <i>PLAN DE EVASIÓN</i>	70
4.1 Fenomenología de la habitabilidad.....	70
4.2 Espacios incommunicantes.....	88
5. ESPACIO E IDENTIDAD EN <i>DORMIR AL SOL</i>	107
5.1 Dimensiones pública, privada e íntima del espacio.....	107
5.2 Identidad y reconocimiento.....	129
CONCLUSIONES.....	147
BIBLIOGRAFÍA.....	152

INTRODUCCIÓN

La invención de Morel (1940c), *Plan de evasión* (1945c) y *Dormir al sol* (1973c) son obras que admiten, dada su riqueza estética, una multiplicidad de lecturas, mismas que se antojan inacabables. A poco más de un cuarto de siglo de que apareciera la tercera, tales obras se presentan como algunas de las más importantes de la Nueva Narrativa Hispanoamericana.

A manera de justificación para la elaboración de este trabajo, cabe señalar que a partir de que a Bioy Casares le fuera concedido el premio Cervantes de literatura, la crítica se ha ocupado más del trabajo literario del escritor argentino. Sin embargo, la atención concedida a la obra de Bioy Casares se antoja aún muy pobre y reducida, si se considera el gran valor literario de ésta. Uno de los objetivos de la investigación aquí propuesta es contribuir, aunque sea mínimamente, a superar tal “déficit” crítico.

Los temas fundamentales de la narrativa de Bioy Casares representan las preocupaciones básicas que se han planteado en la literatura universal de todos los tiempos. El amor, la inmortalidad, el orden espacio-temporal del mundo y las fracturas del mismo son los temas que más inquietan a Bioy Casares y que a todos nos tocan.

Bioy Casares es, quizá, el escritor vivo más importante de la literatura fantástica escrita en español. Dada la gran riqueza estética y conceptual de su obra, el estudio de la misma no es solamente justo, sino también merecido y necesario.

Para Bioy Casares, la vida es tan fantástica como puede serlo la muerte: “Nos parece, quizá por error, que la vida no pertenece al más allá[...]” (Martino, 1991: 65). De ahí que para el escritor argentino, la literatura sea mucho más que una simple atracción, preferencia o curiosidad. Más bien, la literatura fantástica es una vía de acceso a la realidad

fundamental del mundo. Para Bioy, los valores de la literatura fantástica son de orden ético, estético y cognoscitivo: “Al borde de cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos, para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad” (Martino, 1991: 65).

El valor de la literatura fantástica para Bioy Casares no sólo estriba en que, por su naturaleza, sea esta literatura la indicada para tratar la esencial extrañeza de la vida; su valor también reside en los exigentes requisitos formales y estructurales que reclama dicho género literario. El escritor de literatura fantástica “tiene que volver creíbles cosas muy extrañas” (Martino, 1991: 67); de ahí que éste deba poseer una muy fina inteligencia y notables dotes estilísticas para construir sus novelas y relatos.

La teorización sobre la literatura fantástica y la escritura creativa se encuentran en Bioy Casares perfectamente imbricadas. La teoría y la praxis bioycasareanas de la literatura fantástica son coherentes entre sí. Esto da origen a una narrativa inteligente y profunda de gran valor estético y filosófico.

A lo largo de su obra, Bioy Casares muestra un marcado interés (necesidad) por tratar, estudiar y reflexionar (desde los saberes que la literatura comporta) los vínculos que el yo establece con los otros. El espacio siempre juega un papel muy importante en el mundo intersubjetivo. El espacio limita, impide, niega o permite y posibilita, las relaciones entre el yo y el otro.

El espacio es, además de una condición física del universo, un producto simbólico que crea (y a la vez es resultado de) las condiciones en que los individuos se relacionan entre sí. La naturaleza de las relaciones interpersonales queda determinada por las condiciones espaciales en que se relacionan los seres humanos (o los seres “textuales”). Además de cierto, todo esto es notablemente claro en *La invención de Morel, Plan de*

evasión y *Dormir al sol*, novelas de las que precisamente nos ocuparemos en el presente trabajo.

Dado que el espacio es un elemento estructural de toda narrativa, puede, al menos en teoría, ser estudiada su presencia en toda novela y cuentos realizados. Pero no siempre la isotopía espacial es destacada o esencial. En el caso de las novelas que aquí nos ocupan, el espacio se impone como elemento sustancial de las mismas. Siendo el espacio un elemento que define a dichas obras y dados los estrechos vínculos que podemos encontrar entre ellas, el estudio del espacio en *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol* se impone como coherente, necesario y suficiente.

¿De qué manera el espacio y la alteridad son elementos fundamentales en la narrativa de Adolfo Bioy Casares y cómo se encuentran integrados en el discurso literario de éste? Esta es nuestra pregunta de investigación.

En cuanto a los objetivos, estos son: presentar las características generales y las constantes más significativas de la narrativa de Adolfo Bioy Casares, que permitan definir su propuesta literaria dentro de la literatura fantástica contemporánea; analizar la importancia literaria que el espacio tiene en la narrativa de Adolfo Bioy Casares a partir de las obras aquí estudiadas; rastrear la isotopía espacial y la forma como ésta determina a los elementos temáticos y estructurales de las obras motivo de análisis; estudiar la manera en que el espacio narrativo determina las características del mundo intersubjetivo de las novelas consideradas; analizar la vinculación entre el tema de la alteridad y la isotopía espacial para concretar el relato literario e interpretar las funciones y sentidos que el espacio tiene en las obras analizadas.

De esta manera, la hipótesis es la siguiente: el espacio narrativo y la alteridad son elementos muy importantes en la narrativa de Adolfo Bioy Casares. En *La invención de*

Morel, *Plan de evasión* y *Dormir al sol*, tales componentes adquieren una importancia mayúscula y sustancial. El tema de la alteridad, esto es, la problematización de las relaciones interpersonales, es el más importante de estas novelas, y el componente espacial es su principal condicionador. Así pues, la isotopía espacial tiene una importancia fundamental, tanto temática como estructural, en tales obras.

Ante la necesidad de delimitar el tema, el estudio del espacio y la alteridad se centrará en tres novelas de Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol*; el estudio del espacio en estas obras se abocará a establecer las determinaciones que éste impone a los vínculos que el yo establece con los otros; esto es, el espacio será entendido en relación con el tema de la alteridad.

Como ya se expresó, el presente estudio tiene, como intención fundamental, obtener uno de los sentidos más importantes de las obras, a partir de la exploración de uno de sus componentes más valiosos e interesantes: el espacio. Como veremos en cada uno de los capítulos dedicados a las novelas que aquí nos ocupan, el espacio determina notable y profundamente la vida y destino de los seres de ficción que Bioy nos presenta.

El primer capítulo, de los cinco que conforman este estudio, trata del universo teórico y conceptual empleado en el desarrollo de la investigación.

En el segundo capítulo del estudio, "Género y genericidad en la narrativa bioycasareana", intento, aunque brevemente, dar cuenta, a partir de las características más peculiares y generales, de la naturaleza de la literatura fantástica que Bioy Casares crea.

Los tres últimos capítulos se dedican a dilucidar sobre el comportamiento del espacio y sus determinaciones temáticas y estructurales en las obras aquí estudiadas. A cada una de las obras se les destina un capítulo; así, en el 3º se estudia la espacialidad de *La invención de Morel*; en el 4º, la de *Plan de evasión* y en el 5º, la de *Dormir al sol*.

Al mismo tiempo que puede reconocerse en los tres últimos capítulos una relativa independencia de análisis que rescata de cada obra aquí estudiada sus peculiaridades propias, es posible identificar el hilo común que los liga. Y esto es así porque las tres obras poseen , aparte de las múltiples coincidencias que pueden establecerse entre ellas, sentidos similares que derivan del carácter cerrado o circunscripto del espacio, lo que le confiere a éste la posibilidad de constituirse en terreno propicio para lo fantástico y ocasionar en los protagonistas un profundo desconcierto cognoscitivo, y de su condición aislante e incommunicante que, a su vez, condena a los protagonistas al desamparo afectivo y a la soledad.

1. MARCO TEÓRICO

Las siguientes notas tienen como intención presentar sucinta pero suficientemente las ideas y nociones que nos permitirán desarrollar más adelante la discusión y el análisis de las relaciones existentes entre la alteridad y el espacio en *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol*. Pero podemos adelantar que nuestro estudio se basará principalmente en los aportes de la fenomenología de Merleau-Ponty y la proxémica.

Como los seres de ficción residen en mundos de estructuras creadas textualmente, sometidos a leyes distintas del nuestro, pueden residir en espacios con características extrañas a nosotros; pero no nos es posible imaginarlos al margen de todo espacio. De ahí que podamos afirmar que la existencia, tanto la nuestra como la de los seres que habitan las obras de ficción, ocurre en el espacio, y requiere una dimensión espacial para realizarse. Así parece pensarlo el protagonista de *La invención de Morel*, quien escribe en su diario: “El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta a la sobrevivencia a obtenerse con este aparato” (Bioy, 1984: 167).¹

Sin el espacio, la existencia, o mejor aún, la coexistencia, quedaría en entredicho, sería irrealizable; sin el espacio sólo se daría un vivir necesariamente solipsístico. Dice Kant que “para poner ciertas sensaciones en relación con algo exterior a mí[...] e, igualmente, para poder representármelas unas fuera o al lado de otras y, por tanto no sólo

¹ En adelante, la referencia bibliográfica de *La invención de Morel* se reducirá a señalar únicamente la paginación la paginación.

como distintas, sino como situadas en lugares diferentes, debo presuponer de antemano la representación del espacio” (1978: 68).

Si fuera el caso que una sola existencia constituyera la totalidad de lo existente, no tendría sentido hablar del espacio.

El solipsismo no requiere del espacio, no lo necesita; es el encuentro (o desencuentro) el que lo reclama, pues sólo a partir de dos existencias diferenciadas se puede pensar en un afuera y en un adentro, en un exterior y en un interior, en alguien o algo distinto de la propia existencia y que participa de un medio común (el espacio), a través del cual pueden comunicarse, acercarse o alejarse. Para la existencia de la diferencia, para la emergencia del otro, es necesario el espacio. Dos cosas serán distintas si poseen una particular y diferenciada posición espacial, de ahí que el espacio anteceda a la experiencia compartida. Del espacio como previo a la existencia, dice Kant al respecto: “El espacio es una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él” (1978: 68). De esta manera, el filósofo alemán establece al espacio como condición previa a la experiencia, como cosa dada al sujeto cognoscente. En el mismo sentido se manifiesta el científico Konrad Lorenz, basado en una amplísima labor experimental, en torno al carácter ineludible y necesariamente espacial de la existencia: “Los anteojos de nuestras formas racionadoras y perceptivas tales como la causalidad y la sustantividad, el espacio y el tiempo, son funciones de una organización neurosensitiva cuya finalidad es servir a la conservación de la especie” (1985: 19). Estamos dotados de un sistema perceptual a nivel biológico que nos hace experimentar espacialmente el mundo.

Más importante aún que la existencia previa del espacio, previa en el sentido en que es anterior a nuestro estar en el mundo, es el hecho de que su realización se da con la

experiencia concreta; antes de ello existe sólo como necesidad, pero sin tener una manifestación positiva y plena. Es en la vida concreta donde el espacio adquiere cabal sentido.

Y es esta noción, la del espacio vivido, la de la experiencia concreta del espacio, de procedencia fenomenológica, la que orienta nuestro análisis.

Las reflexiones fenomenológicas de Merleau-Ponty en torno a la experiencia del espacio y del otro constituyen el principal soporte metodológico y conceptual, que no teórico, de mi interpretación de la isotopía espacial en las novelas aquí estudiadas.

Como se sabe, la fenomenología es, más que una teoría, un método de análisis e interpretación; esto es, su intención es descriptiva y comprensiva y no explicativa o predictiva. La filosofía de Merleau-Ponty se dirige a lo concreto, y quiere, mediante la reflexión, aprehender el mundo vivo de la experiencia.

Para Merleau-Ponty, el hombre tiene con el mundo una relación recíproca y solidaria: el mundo es función del cuerpo, pero también éste es función de aquél; el espacio objetivo deriva del espacio estructurado por el propio cuerpo. Lo mismo ocurre en su relación con los otros. El otro no sólo aparece por mediación del pensamiento, por analogía, pues se reduciría a una condición fantasmal. Mucho antes de que el otro pueda ser concebido mediante la reflexión, ya ha sido percibido en su existencia inmediata, en su condición de cuerpo y carne.

Para Merleau-Ponty, el cuerpo no es tan sólo un dispositivo físico, un agregado de órganos ("El espíritu no utiliza el cuerpo, sino que se hace a través de él, al transferirlo fuera del espacio físico", citado por Rico Bovio, 1990: 39), sino el fundamento del espacio:

Luego el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo en medio de todos los otros... Él es el origen de todos los otros, el movimiento mismo de

expresión, aquel que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que lleguen a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos. (Merleau-Ponty, citado por Rico Bovio, 1990: 40)

El estudio proxémico, esto es, el estudio del empleo que hace el hombre del espacio, entendido éste como producto cultural, complementa muy bien el análisis fenomenológico. La proxémica, al igual que la fenomenología, no es una disciplina explicativa o predictiva, sino descriptiva; pero a diferencia de ésta última, su interés es profundamente práctico, se trata de una disciplina aplicada. Así pues, la fenomenología nos sirve de fundamento filosófico, ideológico, si se prefiere, y la proxémica representa una aproximación pragmática al estudio de las relaciones espaciales de los individuos.

Gestualidad y disposiciones corporales codificadas en el seno de una cultura, distancia, espacio visual, espacio auditivo, espacio táctil, espacio olfativo, son nociones que emplea la proxémica en su estudio de la espacialidad. Así pues, la proxémica busca establecer a partir del análisis de las determinaciones físicas del espacio, la dimensión simbólica del mismo.

El concepto de identidad personal, definido por las condiciones que sean consideradas por algún crítico en un momento dado como necesarias y suficientes para que alguien sea una persona determinada y no otra cualquiera, es una noción que resulta básica para el análisis de la alteridad en las obras aquí estudiadas. Para León Olivé, J. N. Mohanty y Pascal Engel, la identidad personal es, en parte, una construcción social; esto es, la identidad personal depende parcialmente de los vínculos que la persona establece con otras personas y con su entorno cultural. Estas reflexiones sobre la identidad servirán al desarrollo de la investigación.

2. GÉNERO Y GENERICIDAD² DE LA NARRATIVA BIOYCASAREANA

Toda la crítica especializada coincide en identificar (y con ello en definir) a la narrativa de Adolfo Bioy Casares como literatura fantástica. Esta determinación constituye una tipología; esto es, la narrativa bioycasareana es adscrita, dentro de una clasificación general de la literatura, a un género, el fantástico.

La adscripción de una obra, o de un conjunto de ellas, a un género determinado demanda como operación previa una definición (la del género); la que a su vez reclama un marco teórico y conceptual que la sostenga, pues como se sabe, el definir no es un acto epistemológicamente neutro.

Es usual pensar a las definiciones como simples constataciones empíricas, independientes de toda influencia teórica y que se encuentran en el punto de partida de toda ciencia. Pero la epistemología moderna, por fortuna, ha revelado los equívocos que esta conceptualización tiene:

Para definir, siempre se utiliza un marco teórico admitido. Una definición generalmente es la relectura de cierto número de elementos del mundo a través de una teoría; por lo tanto, es una interpretación. Así[...] [una definición] no es un punto de partida, sino el resultado de un proceso interpretativo teórico[...] lo que en un discurso es objeto de definición será, en otro, objeto de una proposición teórica[...] (G. Fourez, 1994: 31)

Así pues, ya sea en física cuántica o en teoría literaria, ninguna definición es “desinteresada” o “ingenua”; más bien toda definición tiene detrás de sí un cuerpo teórico, la mayoría de las veces invisible, que la sostiene.

² Para Jean Marie Schaeffer (1988), la genericidad es una función textual que trata de la paratextualidad, la metatextualidad, la intertextualidad y la hipertextualidad de un texto, y de la participación de tales relaciones en la generación (producción) de dicho texto.

“Las definiciones y los procesos teóricos producen el efecto de darnos “objetos estandarizados” ” (Gérard Fourez, 1994: 3). Así por ejemplo, objetos científicos estandarizados de la teoría literaria son las nociones de género y de literatura fantástica. La postulación de un género literario es, en último término, la generación de un modelo, de un objeto ideal, que describe las características y condiciones invariantes, necesarias y suficientes que cada manifestación concreta (texto particular) debe poseer para pertenecer a tal o cual género.

Aunque en ocasiones la noción de género puede resultar útil y necesaria, su productividad teórica y conceptual es limitada si se la compara con la de genericidad; a lo sumo posee un carácter clasificatorio y constituye un coeficiente de lectura e interpretación: “el género determina un cierto marco de interpretación así como determina el marco de cualquier lectura” (Michal Glowinski, 1993: 109). Cabe aclarar que si bien el género, o más bien el reconocimiento de un texto como perteneciente a un género particular, incide sobre la lectura e interpretación del mismo, no es lo único que determina la lectura y la interpretación. La paratextualidad, la intertextualidad, la hipertextualidad y la metatextualidad son los otros aspectos que la determinan.³ Dice Jean Marie Schaeffer que “la genericidad puede explicarse perfectamente como un juego de repeticiones, imitaciones, préstamos, etc., de un texto con respecto a otro o a otros[...]” (1988: 162). No se da el caso que un texto repita íntegramente a su modelo genérico, conformado éste por el conjunto de textos que preceden a aquel; más bien, todo texto, inevitablemente, conserva y modifica, al mismo tiempo, a su género. Para cualquier texto en formación, el modelo genérico es tan

³ El trabajo de Suzanne Levine (1982) recupera las dimensiones intertextuales e hipertextuales de dos obras básicas de la narrativa bioycasareana, *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. Otro texto que también contribuye a esclarecer la red textual en la que se inscribe la literatura de Bioy Casares es el estudio de Mireya Camurati (1990). El trabajo de recuperar los hipertextos, metatextos, intertextos y paratextos de la obra de Bioy Casares se revela como indispensable, si se quiere valorar en su justa medida el carácter creativo de la constitución genérica de la misma.

sólo uno de los materiales con que trabaja y se construye. Es en esto donde Jean Marie Schaeffer reconoce el carácter dinámico de la genericidad en tanto que función textual. Para esta teórica, la problemática genérica puede contemplarse desde dos ángulos complementarios pero distintos: el del género, en tanto que categoría de clasificación retrospectiva, y el de la genericidad, en tanto que categoría de la productividad textual. Así pues, para Jean Marie Schaeffer, el género debe considerarse como categoría de clasificación y de lectura: “el género pertenece al campo de las categorías de la lectura, estructura un cierto tipo de lectura, mientras que la genericidad es un factor productivo de la constitución de la textualidad” (1988: 174).

Parece que Bioy Casares contempla de manera similar a la de Jean Marie Schaeffer el problema genérico, en tanto que constituido por dos componentes complementarios y diferenciados (género y genericidad), cuando dice:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero[...] no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar. (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 66 y 67)

De lo dicho por Bioy podemos derivar una consecuencia teórica: no es posible establecer las características necesarias, imprescindibles, para la constitución del género fantástico, o, cuando menos, no es relevante su determinación como tal, dado el carácter excesivamente general de tales características y, por ello, irrelevante; pues como se sabe, en toda generalización se debe tener cuidado de no superar cierto límite que la vuelva conceptualmente inoperante e inútil.⁴

⁴ Las dificultades que la generalización (finalmente determinación genérica) de la literatura fantástica conlleva, se ilustran bastante bien con lo que apunta Michal Glowinski en su trabajo sobre los géneros

Siguiendo a Bioy Casares, puede afirmarse que la ley general básica del tipo (¿subgénero?) de literatura fantástica cultivada por él es la de crear lo extraño o extraordinario mediante el caos producido en los personajes y/o lectores al intentar dar estos coherencia, dentro de sus esquemas y estructuras cognoscitivas, a los fenómenos y procesos; este déficit cognoscitivo es lo que desencadena lo fantástico en la literatura bioycasareana. Para el estudio de este tipo de literatura fantástica, las nociones de irrealidad, realidad, normalidad y anormalidad se vuelven completamente innecesarias.⁵

Lo que afirma Suárez Coalla de la literatura fantástica en general del siglo XX se ajusta muy bien a la condición de la literatura fantástica de Bioy Casares:

El discurso de lo fantástico se forma por la conjunción de una carencia de pistas –los vacíos textuales- y un exceso de éstas que, en un contexto que no se necesitan “a priori”, resultan confusas e inquietantes. Una consecuencia posible es la conformación de un tipo de relato donde se da prioridad al enigma aprovechando la técnica del suspense. (1994: 105 y 106)

El trabajo de reflexión teórica de Bioy Casares acerca del género fantástico se encuentra estrechamente vinculado a su labor de creación literaria. La teoría y la praxis textuales de Bioy Casares coinciden plenamente. Así, la primera se presenta como la postulación de las leyes generales de la segunda, y ésta, a su vez, aparece como ejemplificación, realización concreta, de la primera; esto es, las reflexiones teóricas de Bioy se constituyen en verdaderos metatextos de sus narraciones (textos-objeto). Dice Bioy

literarios: “Cuanto más diversificado está un género internamente (es decir, cuantas más variedades abarca), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes, y más carácter general tiene esta esfera de necesidades [que constituyen todo lo que es propio y esencial a un género]; en caso extremo, esta esfera es difícilmente identificable a lo largo de la historia de un género. En casos parecidos, es difícil constatar para un género determinado qué es lo necesario a cada etapa de su evolución histórica y qué es lo que no parece serlo más que en una fase de su desarrollo” (1993: 99).

⁵ Aparte de que el moderno constructivismo epistemológico ha demostrado fehacientemente lo incorrecto y banal de tales nociones.

que es característico del género fantástico promover la ambigüedad⁶, misma que bien puede ser producida por el empleo de diversos puntos de vista en el relato⁷; otra característica de la literatura fantástica para Bioy Casares es el empleo justo de un argumento impecable, lo mismo que el apego a las unidades de acción, tiempo y espacio⁸; el dominio del discurso narrativo, la dosificación y manipulación de la información, es igualmente relevante para el género fantástico⁹.

Las constantes más relevantes de la narrativa de Adolfo Bioy Casares son la presencia de una situación enigmática, cuyo proceso de construcción (planteamiento, complicación y clarificación) constituye el desarrollo de una rigurosa trama argumental, y el tema del amor.

La fuente de lo fantástico en la narrativa de Bioy Casares puede residir tanto en la sencilla cotidianidad como en las máquinas, intervenciones quirúrgicas, elixires mágicos, en la presencia del destino o de fuerzas sobrenaturales; igualmente, el proceso fantástico

⁶ “Cuando alguien se pone a escribir pretende maravillar al lector. Por eso suele bordear la mentira, la ambigüedad, síntomas de lo fantástico” (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 65).

⁷ “Creo que la relativa credulidad que pueda tener una historia fantástica aumenta con esta técnica: una cadena de personas que toman en serio un rumor o un testimonio, lo corrigen, dan su propia versión de cómo ocurrieron los hechos, sus propias conjeturas sobre lo que han escuchado o leído” (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 67). Esta técnica, Bioy la emplea admirable y extensamente en las novelas tratadas en este estudio.

⁸ “Hay que atenerse a un argumento, a una estructura, no conviene que haya diez protagonistas ni que se prolongue demasiado en el tiempo o en el espacio[...] Tengo también una sospecha: que los géneros policial y fantástico observan las reglas de Horacio en las *Epístolas* mejor que otros géneros: se ajustan a las reglas clásicas” (Bioy Casares, citado en Martino 1991: 69). La gran atención que Bioy concede a lo apuntado aquí para construir sus obras narrativas siempre ha sido ampliamente reconocido por la crítica.

⁹ “El autor de literatura fantástica tiene que volver creíbles cosas muy extrañas. Para eso, debe poner en orden la exposición y tener una sabiduría capaz de orientar al lector, después desorientarlo y por fin llevarlo a la revelación final. Es la misma inverosimilitud de la literatura fantástica lo que exige ser muy racionales y astutos para usar los argumentos que van a hacer pasar los sofismas por verdaderos” (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 67). Un ejemplo del manejo concreto de la información en la narración es el procedimiento que señala Bioy cuando trata del género policial, al que vincula estrechamente con el fantástico, y que él mismo emplea en muchas de sus narraciones: “Todo[...] [en las ficciones policiales] debe profetizar el desenlace; pero esas múltiples y continuas profecías tienen que ser, como las de los antiguos oráculos, secretas; sólo deben comprenderse a la luz de la revelación final. El escritor se compromete, así, a una doble proeza: la solución del problema planteado en los capítulos iniciales debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa” (Bioy Casares, citado en Martino, 1991: 186).

puede transcurrir tanto en ámbitos aislados o alejados de la civilización, como en espacios públicos o cerrados; pero es la estricta construcción argumental y técnica de sus obras de donde emerge la fuerza de lo fantástico.

Conjuntando ideas y elementos de la ciencia y la filosofía, por supuesto siempre subordinados a los requerimientos de la ficción narrativa, Bioy ha elaborado una literatura fantástica que escarba mucho mejor que otras prácticas cognoscitivas en la realidad más profundamente humana, ésa que no se deja decir sino tan sólo mostrar y sugerir simbólicamente.

3. ESPACIO Y SOLEDAD EN *LA INVENCION DE MOREL*

3.1 Fenomenología del espacio

Con respecto a la narrativa de Adolfo Bioy Casares se ha dicho que:

En las ficciones de Bioy Casares el viaje prelude el salto a la otra realidad que siempre se produce desde lo cerrado o circunscripto. Casas y caserones anacrónicos con respecto al entorno, islas o lugares aislados por las aguas, cuarteles y hospitales, trenes, barcos y aviones constituyen la escenografía desde donde el protagonista es catapultado a lo desconocido[...] estos lugares comparten la condición de circunscritos, es decir separados del entorno por un límite definido. (Graciela Scheines, 1991: 27)

Lo apuntado por la crítica respecto de la narrativa en general de Bioy Casares, toca de lleno a *La invención de Morel*. El espacio en que se mueve el protagonista es el espacio circunscripto de una isla; en la que existen, además, recintos aislantes del resto del espacio. Se da en la obra una permanente dialéctica entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo ajeno, lo natural y lo extraño. Las leyes que operan en uno y otro lado de las fronteras de los espacios circunscritos no son las mismas.

En la obra, los espacios pueden jugar un doble papel, participar de una mutación de sus contenidos, cambiar de un sentido extremo a su contrario: es el caso de la isla en su conjunto, que oscila entre constituirse como un paraíso o una suerte de íntimo infierno; tanto es el lugar de refugio y liberación como sitio de aprisionamiento y horror.

La apertura de la obra es una “apertura espacial”, si se me permite la expresión; la primera frase de la novela sirve a la determinación del espacio donde se desarrollan los hechos relatados. En las primeras páginas, en un proceso elíptico constante, se detallan las circunstancias físicas del espacio en el que reside el protagonista. “Hoy en esta isla[...]” (p.

93) son las primeras palabras en el diario del protagonista. Así, lo primero que conocemos en la lectura de la obra es el espacio físico concreto en el que se moverán los personajes. El significado de la isla es múltiple y complejo; puede interpretarse como refugio, lugar de salvación, o también, como sitio de aislamiento y soledad.¹⁰

Bioy Casares ha explicado su elección de una isla distante como espacio para la acción de la obra que nos ocupa:

Quería lograr una distancia de mí mismo. Era como si yo fuera en cierto modo un enfermo, y no quería contaminar mis buenas intenciones[...] Mejor que no hablara de la República Argentina, de personas que conocía[...] Tenía que hablar de cosas que desconocía: Venezuela, las islas del Pacífico, los canadienses franceses. Cosas tomadas de los diccionarios. (Danubio Torres, 1976: 49)

Aparte del sentido concreto que adquiere en la obra, la isla ha representado para Bioy Casares una metáfora de la vida sosegada: “Mostraba [Fray Luis] cuán insustanciales son los triunfos de la vanidad y recomendaba la vida retirada. A ésta la interpreté, primero, como una isla remota y solitaria, a la que nunca llegué salvo en mis novelas[...]” (1991: 8).

Mediante un avance elíptico, el narrador nos da a conocer los pormenores del espacio que habitará. Los primeros extractos del diario abundan en señalamientos de esta índole. Las condiciones vitales del espacio del protagonista, poco antes de su huida abrupta del museo, ocasionada por la sorpresiva aparición de los supuestos turistas, son precisadas en el primer párrafo: “Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir. Dos o tres minutos afuera bastaban para convertir en sudor el agua que debía protegerme de la espantosa calma” (p. 93). Las condiciones climáticas de la isla son adversas a la comodidad, pero esta situación quizá sólo incómoda y cansada se torna insoportable; supera con mucho el límite de lo humanamente habitable.

¹⁰ Para el tema véase J. E. Cirlot (1962: 160 y 161) y Chevalier (1986: 595 y 596).

Por la repentina aparición de los supuestos veraneantes huye a los pantanos de la isla: “Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura[...] Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana” (p. 93).

El protagonista arriba a la isla en busca de un refugio; la persecución policíaca que sufre, lo impulsa a buscar el amparo de la isla; quiere acogerse a este espacio circunscrito para poder sustraerse de la persecución de que es objeto incansablemente en el mundo “civilizado”. Dice el protagonista de éste que es “un infierno unánime para los perseguidos” (p.94). Dado el perfeccionamiento de los sistemas de control de emigración, persecutorio y de transmisión de la información, las distancias entre dos puntos cualesquiera del planeta tiende a eliminarse, a volverse inexistentes (el mundo es ya la gran aldea de que hablara McLuhan), y el mundo se convierte en una afrenta para los perseguidos.

El protagonista es informado por Ombrillieri, un vendedor italiano de alfombras en Calcuta, quien le ayuda desinteresadamente, protegiéndolo de la persecución, de la existencia de la isla que quizá pueda depararle algún alivio: “Para un perseguido, para usted, sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive. Es una isla” (p. 94). El sitio, sin embargo, es terrible; con una hipérbole magnífica se señala lo abominable del sitio; le informa el italiano: “Ni los piratas chinos, ni el barco pintado de blanco del Instituto Rockefeller la tocan. Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro” (p. 94). El lugar parece apropiado tan sólo para suicidas, desesperados, náufragos, exploradores o viajeros marcados por una fatal ignorancia; sin embargo, el terror y desesperación del protagonista es tal, por el proceso persecutorio a que es sometido, que decide alcanzar la isla: “Pero tan horrible era mi vida que resolví partir[...]” (p. 95).

Perseguido (o juzgándose perseguido) por la “justicia” venezolana, el protagonista llega a Calcuta, donde permanece escondido entre alfombras, alimentado por el italiano Ombrillieri. Este desplazamiento de huída de Venezuela a la India, y que no lo libra de los “cuidados” de la policía, denota una persecución enorme mantenida a lo largo y ancho del mundo, o, quizá, el estado paranoico del personaje.

La isla pese al peligro potencial que encierra (como foco de la enfermedad mortal) y a la vida difícil y extremadamente incómoda que se ve obligado a llevar el protagonista en los bajos de la misma, comparada con el mundo, resulta paradisiaca: “Estoy molesto: no tengo las herramientas; la región es malsana, adversa. Pero, hace unos meses, mi vida actual me hubiera parecido un exagerado paraíso” (pp. 107 y 108).

Otro elemento negativo del mundo, de la civilización moderna, lo constituye su actitud depredatoria, dice el protagonista: “espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio de Malthus*. Atacaré, en esas páginas, a los agotadores de las selvas y de los desiertos[...]” (pp. 93 y 94). En otro momento, el protagonista se refiere al mundo como “corte de los vicios” (p. 112).

El sentido de la isla es contrario al del mundo, pese a que la isla puede constituirse en una auténtica cárcel: “El bote ha quedado fuera de alcance, en la playa del este. Lo que pierdo no es mucho: saber que no estoy preso, que puedo irme de la isla; pero ¿pude irme alguna vez? Sé el infierno que encierra ese bote” (p. 108). El protagonista no vive la vida así. Las difíciles condiciones de sobrevivencia a que se ve obligado tampoco le impelen a renegar de su vida en la isla, muy por el contrario: “En esta amplitud me siento libre, feliz” (p. 108). Evidentemente la amplitud física de la isla es ínfima si se compara con la del resto del mundo; sin embargo, el espacio de la isla es un ámbito de libertad, cuando menos hasta este momento de la obra.

No siempre posee la isla un carácter feliz, también adquiere un sentido negativo. Las circunstancias físicas de su existencia y lo ininteligible de los acontecimientos despiertan en el protagonista el deseo por salir de la isla, o, cuando menos, la añoranza por algo del mundo que ha abandonado. Torturado por el hambre, el protagonista desea los alimentos del mundo exterior: “Imaginé, dolorosamente, artificiosos panes y otras comidas propias de la civilización: en el antecomedor las encontraría sin duda” (p. 138). Más aún, la tortura psicológica que le producen los acontecimientos en la isla, cuya lógica no logra comprender, lo impulsan a abandonarla: “Pero entonces el horror se acumuló[...] Quise huir. Me serené más. Huir verdaderamente era imposible. La tormenta, el bote, la noche...” (p. 133). En otro momento, incitado por la imperiosidad del amor que experimenta por Faustine, y dado que sabe que en la isla sólo queda la imagen de ella, desea regresar al mundo “civilizado” para iniciar su búsqueda. En este momento el protagonista vive la isla como una auténtica y dolorosa prisión.

El entorno natural del protagonista en la isla carece del sentido de reconciliación y protección que suele poseer la naturaleza en circunstancias normales. En este sentido, dice Rosa Moreno: “Desde la más remota antigüedad el árbol fue valorado en función de su capacidad para otorgar beneficios al hombre, ya sea proporcionándole materiales para su cobijo o alimentándolo con sus frutos” (1988: 31). No es éste el caso de los árboles de la isla; el protagonista ha tenido que sobrevivir de raíces. El editor, al respecto, hace notar: “Ha vivido, sin duda, debajo de árboles cargados de cocos. No los menciona. ¿Ha *podido* no verlos? ¿O será más bien que, atacados por la peste, los árboles no daban fruta? (p. 107). Esta última pregunta contendrá premonitoriamente la respuesta correcta, aunque en un sentido inesperado.

Continuando en torno al sentido de los árboles, dice Rosa Moreno que “[El árbol,] por su calidad de materia viva sujeta a los ciclos de la naturaleza –nacimiento, desarrollo y muerte-, pudo representarla simbólicamente. Pasó a convertirse en objeto de culto y llegó a ocupar un lugar importante en los ritos de la fertilidad” (1988: 32). No es el caso de los árboles de la isla, que no se encuentran inscritos al ciclo natural. Cuando la máquina de Morel está en funcionamiento, los árboles de la isla son cubiertos por los árboles proyectados que repiten incansablemente una existencia petrificada, ajena al ciclo natural de lo vivo. Escribe el protagonista: “los árboles están enfermos[...] Los árboles de la colina se endurecieron tanto que es imposible trabajarlos; tampoco puede conseguirse nada con los del bajo; los deshace la presión de los dedos y queda en la mano un aserrín pegajoso, unas astillas blandas” (p. 98).

Prácticamente en todas las culturas, el jardín posee un valor simbólico positivo; es un espacio en el que se encuentra belleza y armonía:

El universo del jardín ha constituido una fuente de inspiración constante en la literatura de todos los tiempos, ya que su recinto puede convertirse en un marco adecuado de toda clase de fantasías[...] Consecuentemente la ficción penetra en él[...] y lo transforma en un cúmulo de maravillas, en un microcosmos destinado, como los jardines del Edén citados en la biblia, a satisfacer las necesidades metafísicas y materiales del hombre. (Rosa Moreno, 1988: 314)

No sucede esto con el jardín que el protagonista construye y dedica a Faustine, más bien se trata de un jardín mutilado. No sirve a la satisfacción de las necesidades materiales y espirituales del protagonista; éste cultiva la esperanza de que el espacio del jardín facilite su acercamiento a la mujer que ama. El diseño del jardín parece poseer un sentido religioso; Faustine es sacralizada en él: el jardín representa a un hombre arrodillado ante una mujer de tamaño mucho mayor al de aquel. Escribe el protagonista: “Seguramente, podré hacer un jardincito en el pasto que bordea las rocas. Tal vez sirva la naturaleza para lograr la

intimidad de una mujer” (p. 116). Pero no sucede así, el jardín termina destruido: “mi jardincito, la otra vez mutilado por las pisadas de Morel, es hoy un sitio borroso, con vestigios de flores muertas, achatadas contra la tierra” (p. 129). El jardín del protagonista no se realiza como un jardín paradisiaco; es, por el contrario, fuente de angustia y resentimiento: “El jardincito es, sin duda, de un gusto pésimo. ¿Por qué hacerlo pisotear por un barbudo? ¿No estoy ya bastante pisoteado?” (p. 125). El paraíso es, de esta manera, un paraíso degradado, negado.

La isla oscila entre ser un paraíso o un infierno: “Quinta hipótesis: los intrusos serían un grupo de muertos amigos; yo, un viajero, como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis; esta isla, el purgatorio o el cielo de aquellos muertos[...]” (p. 141). Sin embargo, el sentido final de la isla para el protagonista será el paraíso: “si la imagen tiene –como creo- los pensamientos y los estados de ánimo de los días de exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad” (p. 184). No es el único en pensar a la isla como el lugar de ocurrencia paradisiaca; Morel también la concibe así: “Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado” (p. 162).

Son varios los misterios que envuelven a la isla; en la información que le proporciona el italiano al protagonista se dejan entrever algunos: “Es una isla. Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas” (p. 94). La naturaleza funcional de las construcciones: un sitio para exposiciones (museo), un lugar para el culto religioso (capilla) y una pileta de natación, no parecen formar un conjunto integrado, o cuando menos, no resulta fácil descubrir en su edificación común la intención de los constructores. ¿Es la isla un lugar para el descanso ocasional? Contribuye a crear la ignorancia sobre las razones que

motivaron la edificación de tales construcciones, el hecho de que el edificio denominado como museo no es tal; se trata de un edificio para ser habitado, no para contener exposiciones. El abandono de las construcciones resulta enigmático, pero explicable, quizá por ser la isla el foco de la enfermedad mortal y desconocida: “Es el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro” (p. 94).

Lo extraño de la isla se ve reforzado por el desconocimiento que tenemos de su ubicación geográfica, a lo sumo, sabemos que se trata de una isla perteneciente a uno de los archipiélagos de la Polinesia. Dice el protagonista: “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice. Del comerciante de alfombras Dalmacio Ombrillieri (Calle Hyderabad, 21, suburbio de Ramkrishnapur, Calcuta) podrán ustedes encontrar más precisiones” (p. 97). El protagonista no está seguro de la identidad de la isla; por otra parte, la precisa nota del editor nos remite a la ignorancia: “lo dudo [se refiere a la identificación tentativa de la isla dada por el protagonista]. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice –o de las lagunas- son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral” (p. 97). La ambigüedad de su ubicación destaca por contraste con la precisión de la ubicación de la residencia de Ombrillieri.

Muy difícil debe resultarle al protagonista conocer la identidad de la isla en la que reside; es un autoexiliado de la civilización; pero al mismo tiempo es un auténtico náufrago: “remé exasperadamente, llegué a la isla (con una brújula que no entiendo; sin orientación; sin sombrero; enfermo; con alucinaciones); el bote encalló en las arenas del este[...] me quedé en el bote más de un día, perdido en episodios de aquel horror, olvidando que había llegado” (p. 98).

Para la civilización el mundo es pequeño, insignificante; para un hombre solo, el espacio es inabarcable: “¡Cómo hay de ocupaciones en la isla solitaria! [...] ¡Cuánto más grande es el espacio que el pájaro movedizo!” (p. 94).

Dice Gaston Bachelard: “habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con las dialécticas de la vida[...] nos enraizamos, de día en día, en un rincón del mundo”. Así sucede con el protagonista de la obra, quien en su búsqueda por sobrevivir, presionado por la “dialéctica de la vida”, aprende a habitar el espacio que le ofrece la isla, lo conoce. Pero este conocimiento es puesto en entredicho, resulta muy limitado.

Nuestro actuar, nuestro vivir cotidiano, dota de coherencia, le da una cierta estructura, al mundo que habitamos. Dice el protagonista: “Conozco bien la isla[...]” (p. 115); sin embargo, el orden que derivaría de este supuesto conocimiento es fracturado por las situaciones extrañas de que es testigo, extrañeza que deriva esencialmente de un desfase entre las acciones de los turistas y el espacio que parecen habitar (en principio el mismo del protagonista).

Los supuestos turistas no parecen habitar los espacios en que los descubre el protagonista: “Bailan entre los pajonales de la colina, ricos en víboras” (p. 96), o también: “Sacaron el fonógrafo[...] mujeres y hombres, sentados en bancos o en el pasto, conversaban, oían música y bailaban en medio de una tempestad de agua y viento que amenazaba arrancar todos los árboles” (p. 110). Las razones que descubre el protagonista en estos comportamientos, la inconsciencia y el esnobismo, se antojan insuficientes como explicación de los mismos. Existen ejemplos para los que sólo la locura o la alucinación parecen ser las explicaciones adecuadas:

Las mujeres trotaban, sonrientes; los hombres daban saltos, como para quitarse un frío inconcebible en éste régimen de dos soles. Preveía la desilusión que tendrían al asomarse a la pileta. Desde que no la cambio, el

agua está impenetrable (al menos para una persona normal): verde, opaca, espumosa, con grandes matas de hojas que han crecido monstruosamente, con pájaros muertos y, sin duda, con víboras y sapos vivos. (p. 145)

Sin embargo, la desilusión prevista por el protagonista no se da; los supuestos veraneantes se bañaron sin reticencia, con total normalidad y gozo. Faustine, incluso, se demoró en salir de la pileta. El comportamiento demencial de los veraneantes no se limita a la relación que establecen con el espacio; su comportamiento para con el protagonista es igualmente extraño (esta relación se discutirá en el segundo y en el tercer apartados de este capítulo).

El desplazamiento de los supuestos veraneantes, sus apariciones y desapariciones, no se sujetan a las restricciones normales del espacio. El protagonista los identifica con seres humanos normales: "aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo" (p. 95). Las distintas posibilidades cognoscitivas del narrador protagonista, del editor y del metanarrador o autor implícito, generan en la lectura del texto un interesante juego irónico. Así, detrás de las observaciones del protagonista se encuentra una clara conciencia de la verdadera condición ontológica de los habitantes de la isla y de él mismo. Esta conciencia, claro es, pertenece al autor implícito. A partir de tal identificación, el protagonista espera que las limitantes que el espacio impone en sus conductas sean similares a las que él experimenta.

Las apariciones y desapariciones sorprendidas de los "habitantes" de la isla ocurren de manera instantánea, como si de fantasmas o alucinaciones se tratara, y representan para el protagonista hechos inexplicables: "El lector atento puede sacar de mi informe un catálogo de objetos, de situaciones, de hechos, más o menos asombrosos; el último es la aparición de los actuales habitantes de la colina" (p. 104); en el mismo sentido, escribe el protagonista: "Lo que sucede no tiene explicación. La colina está deshabitada" (p. 131).

Tras la desaparición de los turistas, el protagonista realiza una inspección pormenorizada de toda la isla. A su término, no ha encontrado ningún indicio de que en algún momento haya estado en la isla alguien más aparte de él. Todo parece indicar que nunca hubo nadie más.

Sin embargo, los habitantes "inexistentes" de la isla reaparecen. No sólo el espacio deja de influir en sus comportamientos; el tiempo mismo también lo hace, al menos, de la misma manera en que lo hace con respecto al protagonista:

¿Cómo llegaron a la isla? Con esta tormenta, ningún capitán se habría atrevido a acercarse; suponer un trasbordo y un desembarco por medio de botes, era absurdo.

¿Cuándo llegaron? La comida estaba lista desde hacía un rato largo[desde hace una hora, según ha oído decir a un "desaparecido"]; no hacía un cuarto de hora que yo había bajado a los motores, que no había nadie en la isla. (pp. 134 y 135)

El protagonista propone la alucinación como hipótesis explicativa de la presencia y comportamiento de los veraneantes, o acaso, el que éstos participen de una conspiración policíaca para atraparlo; pero son hipótesis de las que descreo. Como quiera que sea, no podrá encontrar en ellos (y en Faustine) la solidaridad y el consuelo que necesita un hombre solo.

Los espacios cerrados de la isla (los edificios) son descritos en las primeras páginas de la novela. También a ellos los rodea el misterio. Las construcciones no fueron sometidas a la lógica más férrea y estricta del mundo "civilizado", la del dinero: "Viendo los edificios pensaba lo que habría costado traer esas piedras, lo fácil que hubiera sido levantar un horno de ladrillos" (p. 95).

El museo es el recinto más importante de la isla. La misma denominación del edificio resulta enigmática. "Lo encontré abierto; enseguida me instalé en él. Lo llamo

museo porque así lo llamaba el mercader italiano. ¿Qué razones tenía? Quién sabe si él mismo las conoce. Podría ser un hotel espléndido, para unas cincuenta personas, o un sanatorio" (p. 99). La respuesta vendrá hacia el final de la obra; Morel explica: "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" (p. 162). Más que como museo, el edificio ha funcionado como teatro en el que han representado Fautine y sus compañeros, y en el que el protagonista narrador ha sido el público no previsto.

La descripción del museo es pormenorizada, y de ninguna manera gratuita. Dice Gaston Bachelard que "Las expresiones leer una casa, leer una habitación, tienen sentido, puesto que la habitación y la casa son diagramas de psicología que guían [...] en el análisis de la intimidad" (1975:70). Así, con la descripción del museo, se establece la radiografía de su intimidad: los sótanos y el salón redondo del acuario se constituyen en los espacios apropiados a las experiencias desquiciantes a que se verá sometido el protagonista.

La armonía exterior de los edificios demerita: "Las tres construcciones son modernas, angulares, lisas, de piedra sin pulir. La piedra, como tantas veces, parece una mala imitación y no armoniza perfectamente con el estilo" (p.99). De la misma manera, la decoración interna del museo resulta desagradable, de mal gusto. Lo que dice el narrador de las habitaciones puede extenderse al resto del edificio: "Las habitaciones son modernas, suntuosas, desagradables" (p.101).

Puede entenderse la falta de armonía como el resultado de la presencia en un mismo sistema de elementos correspondientes a dos o más subsistemas irreconciliables. Visto así, se puede afirmar que la isla, en su conjunto, carece de armonía como resultado de la convergencia en un mismo espacio (el de la isla) de dos espacio-temporalidades

irreconciliables: la de los hologramas¹¹ y la del narrador protagonista. De esta manera, el edificio parece hacerse eco de la situación angustiante vivida por el protagonista.

Algunos de los elementos de la decoración del museo parecen corresponder a una casa habitada por inmortales:

El comedor es de unos dieciséis metros por doce. Arriba de triples columnas de caoba, en cada pared, hay terrazas que son como palcos para cuatro divinidades sentadas -una en cada palco-, semi-indias, semi-egipcias, ocres, de terracota; son tres veces más grandes que un hombre; las rodean hojas oscuras y prominentes de plantas de yeso. (p.100)

La eternidad es atributo de las divinidades, y Morel piensa obtener ésta para sí y sus amigos. Las divinidades pueden verse como anunciadoras, o como recordatorio, de la condición eterna de los habitantes del museo.

Dice Gaston Bachelard que "La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad" (1975:104). La intimidad del museo queda anunciada por el sentido de desarmonía y desagrado que producen en el protagonista la construcción y su decorado; en el corazón del edificio (sótanos) sufrirá una experiencia traumática que habrá de desencadenar finalmente su convencimiento en la explicación proporcionada por Morel respecto a lo acontecido en la isla.

La desarmonía entre el espacio de los veraneantes y el del protagonista queda insinuada en el desagrado que le produce al último el museo. El protagonista intenta actuar sobre el espacio diseñado por Morel, transformándolo, sin conseguir resultados satisfactorios: "Hay quince departamentos. En el mío hice una obra devastadora, que dio poco resultado. No tuve más cuadros -de Picasso-, ni cristales ahumados, ni forros con

¹¹ De aquí en adelante me referiré a las imágenes proyectadas por la máquina de Morel como hologramas. Como se sabe, los hologramas son imágenes tridimensionales que el observador puede ver en relieve integral y no en seudorrelieve, como ocurre en la estereoscopia. Debe notarse que las imágenes de Bioy se adelantan cuando menos treinta años al desarrollo tecnológico, pues como se sabe, los primeros pasos en la holografía se dieron al iniciar la década de los años setentas

...valiosas firmas, pero viví en una ruina incómoda" (p.101). Su intento por transformar la habitación en la que se ha instalado, preludia su intento por transformar el espacio del cuarto donde se encuentran los motores y en el que quedará encerrado por una doble pared de imagen y materia.

El espacio de los sótanos, más concretamente el cuarto de las máquinas, lo mismo que la isla en general, representará primero, para el protagonista, un experiencia agradable, para transformarse después en un espacio monstruoso, ininteligible. Finalmente comprenderá a este espacio; aprenderá a vivir en él, y a habitarlo con libertad, sólo que, para ello, deberá convertirse en un holograma.

Dice Bachelard: "El sótano[...] es ante todo el "ser oscuro" de la casa, el ser que participa de los poderes de los subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo[...] En el sótano las tinieblas subsisten noche y día[...] El sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado" (1975: 49-51). Lo que dice el filósofo francés se aplica muy adecuadamente a las experiencias que tiene el protagonista de este espacio. Allí el protagonista entra en contacto con la "irracionalidad de lo profundo"; literalmente es emparedado.

En la primera ocasión en que baja a los sótanos, el protagonista descubre el cuarto cerrado de las máquinas, sitio tapiado y protegido por una doble pared de imagen y materia, que guarda la vida eterna de Morel y sus amigos:

Pensé que en una isla, en un lugar tapiado tenía que haber un tesoro[...] abrí un agujero: se vio claridad celeste[...] Mi primera sensación[fue][...] la admiración placentera y larga: las paredes, el techo, el piso, eran de porcelana celeste y hasta el mismo aire (en ese cuarto sin más comunicación con el día que un tragaluz alto y escondido entre las ramas de un árbol) tenía la diafanidad celeste y profunda que hay en la espuma de las cataratas. (p. 102)

La primera impresión que tiene de este espacio es de agrado. Cuando penetre en él por segunda ocasión, este espacio se "defenderá" de su intromisión. Ya no es sólo el comportamiento de los aparentes turistas en el espacio-tiempo lo que resulta desconcertante, incomprensible; el espacio mismo actúa contra el protagonista, lo amenaza de muerte. Su primera impresión en la segunda incursión al cuarto de los motores resultará igualmente grata: "Cuando entré sentí la misma sorpresa y la misma felicidad que la primera vez. Tuve la impresión de andar por el inmóvil fondo azulado de un río" (p. 171). En el tiempo que dura su contemplación maravillada y la examinación de los motores, las máquinas han reiniciado las proyecciones, de manera que el agujero practicado por el protagonista para entrar en el cuarto ha quedado eliminado por la sobreposición de la pared grabada: "Al mirar la pared tuve la sensación de estar desorientado. Busqué el agujero que yo había hecho. No estaba" (p. 171).

El protagonista ha quedado encerrado en un espacio proyectado. Literalmente ha sido engullido por este espacio imaginario. En esta ocasión la absorción no será definitiva, pero al final de la obra, lo mismo que Faustine y sus compañeros, el protagonista entregará su vida al espacio holográfico. El espacio natural del protagonista resulta, desde este otro, totalmente inaccesible; es inexistente, de la misma manera que la existencia del protagonista carece de realidad para Faustine: "Me acerqué. Sentí la frescura de la porcelana en la oreja, y oí un silencio interminable, como si el otro lado hubiera desaparecido[...] Volví a juntar mi oído a ese muro que parecía final" (p. 172).

No es posible actuar materialmente en la realidad holográfica. Los hologramas pertenecen al pasado; actuar sobre éstos sería como negar lo que ha ocurrido. El espacio holográfico se distingue del espacio original del que fue tomado en la dimensión temporal; y la irreversibilidad del tiempo impide la actuación sobre la realidad proyectada. Por eso,

todos los intentos del protagonista por reabrir el agujero en la pared hecha de imagen resultan infructuosos. El protagonista acude a una explicación mágica: "Me conmovía el pavor de estar en sitio encantado y la revelación confusa de que lo mágico aparecía a los incrédulos como yo, intransmisible y mortal, para vengarse" (p. 173). La atribución de lo ocurrido a la presencia de lo mágico es un reconocimiento de su incapacidad para explicar los hechos. Aquí lo mágico tiene el sentido de lo inexplicable; sin embargo, no es éste el sentido final propuesto. Todo lo contrario.

Finalmente, el protagonista encuentra la clave del enigma: "Ahora dejaré de escribir para dedicarme, serenamente, a encontrar la manera de que estos motores se detengan. Entonces la brecha se abrirá de nuevo, como ante un conjuro[...]" (p. 174). El concepto de lo mágico que se desprende de aquí es el de que eso mágico se somete a la causalidad, como todo fenómeno. El conocimiento conlleva el dominio y manipulación del entorno: de conocerse el conjuro, puede actuarse sobre el espacio mágico; de la misma manera, el conocimiento del funcionamiento de los motores acarrea el poder de manipulación del espacio holográfico. El sentido que se propone aquí sobre la constitución de lo mágico concuerda con el sentido de lo fantástico manejado en la obra en general; se explica con una clave perfectamente racional, sin acudir a lo inexplicable de lo sobrenatural.

Existe un segundo sótano: "Descubrí una puerta secreta, una escalera, un segundo sótano[...]" . Allí el protagonista experimentará por primera vez el horror de las multiplicaciones: "Di un paso: por arcadas de piedra, en ocho direcciones vi repetirse, como en espejos, ocho veces la misma cámara. Después oí muchos pasos, terriblemente claros, a mi alrededor, arriba, abajo, caminando por el museo" (p. 103). La experiencia de las reproducciones en el sótano se repetirá arriba; las duplicaciones se extienden a las acciones de los hologramas y a los objetos (el sol, el tratado de Belidor, los peces del acuario).

La experiencia de las duplicaciones encierra un temor arquetípico: el temor de ser desplazados por nuestro propio doble (esto es precisamente lo que sucede en *La invención*). Lo repetible conlleva lo prescindible; alguien o algo, al no ser único, fácilmente puede ser sustituido. Por otra parte, las repeticiones, al acercarse a lo mecánico, constituyen una negación de lo vivo. Las repeticiones que ocurren en la naturaleza (ciclos) no lo son tanto; no son repeticiones de lo mismo, sino la permanente transformación de las circunstancias. Por todo esto, la experiencia de las repeticiones en el sótano se marca por un sentido negativo.

La emergencia y la suspensión súbitas de los ruidos guardan un paralelo con las apariciones y desapariciones, súbitas también, de los turistas: "Adelanté un poco más: se apagaron los ruidos, como en un ambiente de nieve, como en las frías alturas de Venezuela" (p. 103). En la isla, todo parece operar en un oscilamiento continuo de un extremo a otro, parecen no existir estados intermedios. El silencio o los ruidos son ambas experiencias desequilibrantes: "este refugio que pone a prueba el equilibrio mental: los ecos de un suspiro hacen oír suspiros, al lado, lejanos, durante dos o tres minutos. Donde no hay ecos el silencio es tan horrible como ese peso que no deja huir, en los sueños" (p. 104).

Lo verosímil en el espacio de los sótanos es contrario al nuestro: "Temí una invasión de fantasmas, una invasión de policías, menos verosímil" (p. 103). Así, el espacio de los sótanos es el de la "irracionalidad de lo profundo" de que habla Bachelard.

Los sótanos parecen inagotables; bajo el segundo sótano existe un tercero: "Molesto seguí recorriendo el segundo sótano[...] Hay nueve cámaras iguales; otras cinco en un sótano más bajo. Parecen refugios contra bombardeos" (p. 104). Ciertamente los sótanos parecen inútiles, es inexplicable su construcción por una motivación práctica: si Morel y sus invitados pasarían solamente siete días en la isla, y si los motores se encontraban en el

primer sótano, ¿para qué construir otros más bajos? Los sótanos serán la locura enterrada de que habla Bachelard; crean el desconcierto y la incertidumbre en el protagonista.

El acuario constituye otro espacio singular:

El piso del salón redondo es un acuario. En invisibles cajas de vidrio, en el agua, hay lámparas eléctricas (la única iluminación de este cuarto sin ventanas)[...] Con el piso iluminado y las columnas de laca negra que lo rodean, en ese cuarto uno se imagina caminando mágicamente sobre un estanque, en medio de un bosque. (pp. 100 y 101)

En ese espacio, Morel ofrece a sus amigos la aclaración de su invento. Lo increíble de la realidad, de esa explicación proporcionada por Morel, le resulta al protagonista a tal grado asombrosa que se resiste a aceptarla, pese a que ella podría resolver muy bien las incógnitas que se le han presentado en la isla. El protagonista ve en ella una afirmación descabellada: "Quién no desconfiaría de una persona que dijera *"Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías"* " (p. 160). Ni siquiera el escenario del acuario resulta apropiado para acoger la explicación de Morel: "Viendo esa gente, oyendo esa conversación, nadie podía esperar un suceso mágico ni la negación de la realidad, que vino después (aunque todo ocurriera sobre un acuario iluminado, sobre peces coludos y líquenes, entre un bosque de columnas negras)" (p. 150).

Resulta irónica la observación del protagonista. Su percepción de lo real y lo apócrifo se encuentra totalmente equivocada. Se resiste a aceptar lo correcto de la explicación de Morel y reconoce en los hologramas a personas normales.

El acuario constituye un espacio que contiene lo normal y lo extraño, lo real material y lo real imaginario. El acuario participa de estas dos dimensiones: se reconoce al decorado como propiciatorio de lo mágico, pero no se le considera mágico en sí, como ocurre, por un momento, con el cuarto de los motores.

Una modalidad de espacio, que podría denominarse tentativamente como espacio mental, se da en la obra. Dice W. Porzig (Konrad Lorenz, 1974:197):

El lenguaje traduce todos los comportamientos inapreciables en el espacio. Y ciertamente, esto no lo hace un sólo grupo de ellos, sino todos los lenguajes sin excepción. Esta peculiaridad figura entre los rasgos inalterables ("invariantes") del lenguaje humano[...] Respecto a los procesos anímicos, nosotros no habitamos solamente desde el exterior y el interior, sino también "encima y debajo del umbral" de la conciencia, desde el subconsciente, desde el primer plano o el foro, desde las profundidades del alma. En términos generales, el espacio sirve de modelo para todos los comportamientos inapreciables.

En las citas que siguen, resulta fácil comprobar cómo, en términos de Porzig, el espacio sirve de modelo a los comportamientos inapreciables (procesos anímicos y estados mentales) del protagonista: "en la memoria de los hombres -donde a lo mejor está el cielo-Ombrillieri habrá sido caritativo con un prójimo injustamente perseguido y, hasta en el último recuerdo en que aparezca, lo tratarán con benevolencia" (p. 97), o también: "me quedé en el bote, más de un día, perdido en episodios de aquel horror, olvidando que había llegado" (p.98), y por último: "Aquí estaremos eternamente -aunque mañana nos vayamos- repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder *salir* nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos[...]" (p. 162) (el subrayado es mío). La actividad mental es espacializada en el discurso. Memoria, delirios y conciencia poseen una dimensión espacial.

Merleau-Ponty, sustentando una reflexión fenomenológica, misma que apoya en resultados experimentales importantes¹² para la comprensión de nuestra existencia espacializada, ha dicho que:

¹²Aludo a los experimentos de Stratton y Wertheimer, de los que Ponty da la referencia completa, y en los que basa sus conclusiones fenomenológicas.

La constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de constitución de un mundo pleno: mi cuerpo hace presa en el mundo cuando mi percepción me ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como sea posible, y cuando al desplegarse, mis intenciones motrices reciben del mundo las respuestas que esperan. Este máximo de nitidez en la percepción y en la acción define un suelo perceptivo, un fondo de mi vida, un contexto general para la existencia de mi cuerpo y del mundo. (1975:265 y 266)

El narrador-protagonista de *La invención de Morel* no logra "hacer presa en el mundo", en términos de Merleau-Ponty, ya que su percepción del mundo no le permite tener una clara articulación de éste. El mundo no le responde de acuerdo a lo que cabría esperar, no existen puntos de coincidencia para la existencia de su cuerpo y del mundo que experimenta en la isla. Su cuerpo se presenta como ajeno a aquel (Morel y sus compañeros actúan con absoluta indiferencia de su presencia, como si no existiera). Parece darse una disgregación de su cuerpo y del mundo. De ahí el clima de angustia existencial que se desprende de la obra; el extrañamiento permanente en que se ve inmerso el protagonista.

En el mundo experimentado por el narrador-protagonista ocurre un entrecruzamiento de dos espacios ajenos entre sí: el espacio de la imágenes proyectadas por la máquina de Morel y el suyo propio. Las complicaciones que se producen por ello le hacen entrar en una situación de incertidumbre, a tal punto que llega incluso a dudar de su propia existencia.

Interpretando los resultados experimentales de Stratton y Wertheimer, concluye Merleau-Ponty que un espacio es percibido como extraño si el sujeto no vive en él, si no "hace presa" del mismo. En el momento en que reside en dicho espacio, en que desplaza su "centro de gravedad" hacia el mismo, éste es percibido con normalidad. Dice Merleau-Ponty que "La posesión de un cuerpo lleva consigo el poder de cambiar de nivel y comprender el espacio, como la posesión de la voz de cambiar de tono" (1975: 267). Este

"cambiar de nivel" es lo que el protagonista de la obra llevará a cabo; modificará su "nivel espacial" al pasar de su espacio natural al espacio de los hologramas.

El narrador-protagonista de la obra, en principio, no "hace presa" del espacio de los hologramas, de su mundo, porque no vive en él; por ello se le presenta como extraño. Pero termina por residir en el espacio de las imágenes, se graba a sí mismo; con lo que su cuerpo "cambia de nivel", y puede entonces comprender el nuevo espacio en que reside. Ha cambiado su centro de gravedad, trasladándolo de su espacio original al de las imágenes.

Dice Merleau-Ponty que "el ser está orientado[...][y] nuestro cuerpo no hace presa de todas las posiciones" (1975: 67). Esta imposibilidad de hacer presa de todas las posiciones significa que no podemos residir en más de un espacio al mismo tiempo. La orientabilidad es una propiedad básica de los espacios, y cada espacio posee una orientación particular.¹³ La orientación en el espacio holográfico no corresponde a la del espacio natural del protagonista, por lo que éste se ve obligado a optar por el espacio en el que residirá.

Morel y sus amigos, física y mentalmente se encuentran dentro de la realidad artificial creada por las máquinas. La repetición eterna, el eterno retorno en el que obligadamente han de transcurrir sus existencias holográficas, les resulta imperceptible, dado que se repiten los mismos procesos mentales que tuvieron durante la exposición: La sujeción al "espacio mental" ("sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos[...]", p. 162) garantiza, aparentemente, la felicidad en su inmortalidad.

¹³ Las propiedades que se atribuyen a nuestro espacio real varían dependiendo de la teoría que se considere; sin embargo, se aceptan como propiedades básicas la continuidad, la dimensionalidad, la conectividad y la orientabilidad. Cabe esperar que tales propiedades también existan en el espacio de los hologramas, pues en principio, sólo se distingue del nuestro en su dimensión temporal. Para el tema véase Davies (1982: 17-31).

Sin embargo, la felicidad del protagonista no es completa, podría hablarse incluso de una felicidad artificiosa o engañada. Al cerrar su diario, el protagonista hace la súplica a un hipotético inventor, sucesor de Morel, de que lo introduzca en el espacio mental de Faustine; esto es, que lo haga real a la experiencia de ella: "Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso" (p. 186). Es claro que el protagonista, en su súplica por este acto piadoso, reconoce un fondo de infelicidad en su repetida "vida" holográfica.

3.2 El reconocimiento que no llega o el espacio de la soledad

Ya he señalado que el protagonista arriba a la isla buscando en ella un lugar de refugio. En sus escritos proyectados (*Defensa ante sobrevivientes* y *Elogio de Malthus*), denunciará, dice, la invasión incontenible que el mundo civilizado realiza de los espacios naturales, y que vuelve prácticamente inexistente cualquier espacio fuera de su influencia. El protagonista, en su huida del mundo, llega a la isla como una suerte de Robinson voluntario; por eso es que la aparición de las imágenes (de quienes desconoce su naturaleza holográfica) es considerada como negativa: "Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro[...] Escribo esto para dejar testimonio del adverso milagro" (p. 93). El adverso milagro resulta ser, precisamente, la aparición de los habitantes imaginarios.

Irónicamente, el protagonista rechaza identificar a los nuevos habitantes de la isla como imágenes, y los reconoce como hombres de idéntica naturaleza a la suya: "Por su aparición inexplicable podría suponer que son efecto del calor de anoche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo" (p. 95). Implícita en la percepción del protagonista se da la

proposición sobre la igualdad ontológica entre la existencia de los hologramas y la nuestra. En realidad, no existen argumentos concluyentes para demostrar una supuesta "superioridad ontológica" de nuestra existencia con respecto a la de los seres holográficos.

Los veraneantes (como tales los identifica el protagonista a los aparecidos) pertenecen, al parecer, a una clase acomodada. El protagonista reconoce en ellos frivolidad y esnobismo: "Están vestidos con trajes iguales a los que se llevaban hace pocos años: gracia que revela (me parece) una consumada frivolidad[...]" (p. 95), también dice de ellos: "Aquí viven los héroes del *snobismo*[...] para ser originales cruzan el límite de comodidad, desafían la muerte" (p. 110).

La presencia de los veraneantes obliga al protagonista a refugiarse en un espacio difícilmente habitable. La aparición de ellos adquiere un carácter negativo. Los considera "abominables intrusos" (p. 96) y "enemigos que[...] me privan de todo lo que me ha costado tanto trabajo y es indispensable para no morir[...]" (p. 96).

La isla se presenta como un espacio propicio para las invasiones. Lo que sucede con la vegetación de la isla se extiende fácilmente a los hologramas: "La vegetación de la isla es abundante[...] van siguiéndose con urgencia, con más urgencia en nacer que en morir, invadiendo unos el tiempo y la tierra de los otros, acumulándose inconteniblemente" (p. 98). El narrador protagonista sufre la invasión de los hologramas, quienes le imponen su espacio-tiempo. En el protagonista nace, imperiosa, la necesidad de identificar (entender) a los hologramas. El comportamiento espacio-temporal de estos, y su persistente negativa a reconocer la presencia del protagonista, según lo cree éste, lo remiten a la angustia de la duda y la incomprensión. Constantes surgen los inquirimientos identificatorios: "¿Cabe relacionar a estas personas con las que vivieron en 1924? ¿Habrán que ver en los turistas de hoy a los constructores del museo, de la capilla, de la pileta de natación? No me decido a

creer que una de estas personas haya interrumpido alguna vez *Té para dos* o *Valencia*, para hacer el proyecto de esta casa[...]" (pp. 104 y 105). Hacia el final de la obra escribe el protagonista: "¿De quién hablaba? Entonces creí que mi interés por la conducta de los intrusos quedaría satisfecho definitivamente" (p. 150). La incomprensión de la naturaleza de los hologramas agobia al protagonista durante prácticamente toda la obra.

Ante lo incomprensible del comportamiento de los hologramas, el protagonista elabora variadas hipótesis explicativas en un intento por dar coherencia a su experiencia en la isla. En el extracto 22 del diario aparecen como posibles explicaciones el delirio¹⁴, la invisibilidad¹⁵, la naturaleza distinta de los aparentes turistas¹⁶, la locura¹⁷ y la muerte¹⁸.

A pesar de su diversidad, todas las hipótesis pueden reducirse a un denominador común: la insalvable distancia que separa a los seres que habitan espacios diferentes. Concluye el protagonista: "Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres en distintos planos" (p.141).

Si bien la relación existente entre el protagonista y los habitantes de la isla es una relación que se da entre seres que pertenecen a distintos planos espaciales, ésta no es simétrica. Para el protagonista, el espacio holográfico y sus habitantes son perfectamente reales. En cambio, para estos, el protagonista y su espacio resultan inexistentes (y no cabe la posibilidad de que se transformen en tales), dado que el espacio holográfico, proyectado en el presente del protagonista, pertenece al pasado.

¹⁴ "Que yo tenga la famosa peste, sus efectos en la imaginación: la gente, la música, Faustine[...]" (p.140).

¹⁵ "Que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación me hayan vuelto invisible" (p.140).

¹⁶ "Se me ocurrió (precariamente) que pudiera tratarse de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír" (p. 140).

¹⁷ "Yo estaba en un manicomio" (p.141).

¹⁸ "los intrusos serían un grupo de muertos amigos; yo, un viajero como Dante o Swedenborg, o si no otro muerto, de otra casta, en un momento diferente de su metamorfosis[...]" (p.141).

En el desarrollo de nuestro sistema nervioso, el sentido de la vista es el más importante (obviamente en personas no afectadas por la ceguera) para nuestra actuación en el mundo. La cantidad de datos y la velocidad con que son procesados por este sentido, resultan mucho mayores a lo realizado por el tacto y el oído.¹⁹

El primer contacto que se establece con alguien, sea reconocimiento o conocimiento, se da, generalmente, a partir del sentido de la vista. Las identificaciones aportadas por otros sentidos (oído, olfato, tacto) refuerzan y precisan a la obtenida inicialmente por la vista. El motivo de la mirada, del reconocimiento visual, es recurrente en la obra. Dice el protagonista, cuando recién ha ocurrido la aparición inexplicable de Morel y sus compañeros:

Quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro, inevitablemente, a todas horas[...] En este juego de mirarlos hay peligro[...] Exagero: miro con alguna fascinación -hace tanto tiempo que no veo gente- a estos abominables intrusos[...] Existe el peligro de que me sorprendan mirándolos o en la primera visita que hagan a esta zona; si quiero evitarlo debo construir guaridas ocultas en los matorrales. (p.96)

El aislamiento y la soledad pesan a tal grado en el protagonista, que le produce placer el contacto visual constante con los turistas. Podría distinguirse entre contacto y comunicación visuales. El primero ocurre cuando el reconocimiento visual opera únicamente en un sentido; esto es, cuando sólo uno de los implicados ve a la otra parte. Existe, en cambio, comunicación visual en el momento en que el reconocimiento es mutuo y simultáneo; esto es, cuando cada parte sabe que es reconocida por la otra.

¹⁹ Dice Edward T. Hall (1989: 84): "La vista fue el último de los sentidos en formarse y es con mucho el más completo. Son muchos más los datos que llegan al sistema nervioso por los ojos, y a un ritmo mayor, que por el tacto o el oído".

La preocupación del protagonista por construir "guaridas ocultas en los matorrales" (p. 96) para esconderse, resulta del todo innecesaria. Éste se halla en la situación descrita por Laing: "El más leve signo de que otro nos reconoce confirma por lo menos nuestra presencia en su mundo. No podría idearse castigo mas diabólico -escribió alguna vez William James-, en caso de que tal cosa fuera materialmente posible, que formar parte de una sociedad y que ninguno de sus miembros se percatara en absoluto de uno" (1992: 94 y 95). La experiencia imaginada por James es, precisamente, la situación que vive el protagonista en la isla.

El protagonista llega a pensar que efectivamente es invisible, o que los turistas simulan no verlo; simulación que en caso de existir, alcanza el límite de una perfección desquiciante. En condiciones en que obligadamente debería ser visto por los turistas, o efectivamente no lo ven o simulan perfectamente no verlo. Son muchos los ejemplos de esta situación; cito algunos de estos: "Los miró con fijeza (con tanta fijeza que me pregunté si no lucharía contra una inclinación a mirarme)[...]" (p.133); "Pensaba en todo esto cuando apareció la cabeza de Dora. Sus ojos pasaron por mí. Se fue, sin intentar apagar la luz" (p. 137); "Esta lamentable ocupación desapareció completamente, fue sustituida por el horror que me dejaron la cara roja y los ojos muy redondos de un sirviente que estuvo mirándome y entró en el hall" (p. 136); "Yo estaba detrás de un fénix moribundo, sin miedo de ser visto (me parecía inútil esconderme)" (p. 143). Prácticamente con todos los habitantes de la isla, el protagonista tiene un desencuentro similar.

Del catálogo de privaciones que sufre el protagonista, las más dolorosas, sin duda alguna, son las que provienen de Faustine, a quien ama tras ocho días de contemplarla. En lo que sigue, discutiré el proceso de enamoramiento del narrador protagonista y la naturaleza de la relación que entabla con Faustine.

Aunque puede pensarse que en general es mucho más fácil conocer cuando el amor termina que cuando comienza, en el caso del amor del protagonista por Faustine no es así. En principio, su amor puede durar eternamente, y aunque esta perspectiva puede resultar atractiva, en realidad es trágica, pues la eternidad será la de un amor incompleto: el narrador-protagonista es inexistente para Faustine. Además, es muy probable, como piensa el protagonista, que la civilización moderna, en su expansión incontenible, requiera de todo el espacio físico disponible en el mundo, y entonces las imágenes tendrán que ser reducidas a la "posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas" (p.167). De esta manera, la eternidad de su amor es amenazada por un fin incierto.

En la primera nota que dedica el narrador-protagonista a Faustine, en el texto que corresponde al quinto día de su diario, habla de ella en un estilo que simula neutralidad sentimental: "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; por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables"(p.105). En el extracto del sexto día, el protagonista expresa su interés sentimental por Faustine, pero intenta justificarlo por el pretendido socorro que le depararía su amistad. Dice estar irritado por haberla encontrado con Morel, a quien designa como "falso tenista", pero se niega a reconocer en esa irritación a los celos; al final del extracto, resulta claro e incuestionable que su interés sentimental por la mujer va más allá de la amistad. Dice el protagonista, en una observación que nos remite al asunto de la bella y la bestia: "Ahora, invadido por suciedad y pelos que no puedo extirpar, un poco viejo, crío la esperanza de la cercanía benigna de esta mujer indudablemente hermosa" (p. 106). El extracto se cierra con una clara declaración de

propósitos de conquista amorosa: "Confío en que mi enorme dificultad sea instantánea: pasar la primera impresión. Ese falso impostor no me vencerá" (p. 106).

En el texto correspondiente al octavo día, el protagonista reconoce abiertamente su ya evidente enamoramiento: "Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible" (p. 111). Parece ser que el enamoramiento del protagonista se da como un amor a primera vista: "Ha empezado hace ocho días. Entonces registré el milagro de estas personas; a la tarde temblé cerca de las rocas del oeste" (p. 111). En las rocas se encontraba Faustine en la tarde señalada por el protagonista; fue allí donde la vio por primera vez; el temblor, evidentemente, se lo provoca su contemplación. Es de notar que el milagro ya no es calificado de adverso, más aún, ya no es milagrosa la aparición de Faustine (y la de sus amigos), si no su permanencia y existencia, pues se encuentra enamorado de ella: "Me dije que todo era vulgar: el tipo bohemio de la mujer y mi enamoramiento propio del solitario acumulado. Volví dos tardes más: la mujer estaba; empecé a encontrar que lo único milagroso era esto[...]" (p. 111).

En el extracto noveno del diario, el protagonista describe su primer encuentro, o mejor dicho, su primer desencuentro, con Faustine. Ha anticipado mentalmente la situación, y ha pensado al espacio-tiempo de la tarde como intermediario favorable para entrar en relaciones con Faustine:

Había trazado este plan: esperarla en las rocas; la mujer, al llegar, me encontraría abstraído en la puesta del sol; la sorpresa, el probable recelo, tendrían tiempo de convertirse en curiosidad; mediaría favorablemente la común devoción de la tarde; ella me preguntaría quién soy; nos haríamos amigos[...] (p.112).

Es claro que el espacio cumple una función activa en las relaciones interpersonales, no es sólo el lugar donde éstas ocurren; posee un sentido para las mismas, las favorece o las interfiere.

El lugar para el encuentro, la consideración del espacio idóneo para ser reconocido por Faustine, resulta fundamental para el protagonista: "Entonces[...]descubrí una antigua ley psicológica. Me convenía hablar desde un lugar alto, que permitiera mirar desde arriba. Esta mayor elevación material contrarrestaría, en parte, mis inferioridades" (p.113). Así, el protagonista considera (y efectivamente lo es) al espacio como determinante para el encuentro personal.²⁰

Anteriormente señalé que el motivo de la mirada se repite constantemente en la obra, constituyéndose en un *leit motiv* de la misma. En múltiples ocasiones el protagonista hace referencia a su acto de contemplar a Faustine, y a la negativa, o incapacidad de ésta, para verlo. Pese a los muchos esfuerzos que realiza para entablar una relación con la mujer, ésta parece no querer relacionarse con él; más aún, parece insistir reiteradamente en negar su existencia: "La miré, escondido. Temí que me sorprendiera espiándole; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible" (p. 113).

Dice Laing que "si un hombre no es bidimensional, si no posee una identidad bidimensional establecida por la conjunción de la identidad-para-los-demás y la identidad-para-sí-mismo, si no existe tanto objetiva como subjetivamente, sino que posee sólo una

²⁰ El espacio es mucho más que una "simple" variable física del universo; posee un valor simbólico muy importante en la interacción social de los individuos, que es resultado de la interrelación de los diversos órdenes sociales.

identidad subjetiva, una identidad-para-sí-mismo, no puede ser real" (1992: 90 y 91). Según la terminología de Laing, el protagonista de *La invención* es un hombre unidimensional. Dadas las sistemáticas negaciones de su existencia que parecen realizar los habitantes de la isla, carece de una identidad-para-los-demás; esto es, no existe objetivamente en el marco espacial de la isla. De ahí que el protagonista escriba en relación con Faustine: "En su prescindencia de mí había algo espantoso" (p.115). Tal espanto deriva del hecho de que la reiterada prescindencia realizada por Faustine de su persona le repite que él no es real.

La discriminación del narrador-protagonista por parte de Faustine no sólo se da en su aparente negativa a mirarlo, también se encuentra en una supuesta resistencia a hablarle; Faustine parece perseverar en el silencio. Dice Merleau-Ponty: "si en el silencio soy un "monstruo sin parangón", la palabra en cambio me pone en presencia de "otro yo mismo" que recrea cada instante de mi lenguaje y que me sostiene también en el ser" (1971: 46).

El protagonista, en términos de Merleau-Ponty, es un "monstruo sin parangón" a quien nadie en la isla "sostiene en el ser". El silencio es la confirmación de su irrealdad; de ahí la desesperación que le produce el insistente silencio de Faustine: "Pasaron otros minutos de silencio. Insistí, imploré, de un modo repulsivo. Al final estuve excepcionalmente ridículo: trémulo, casi a gritos, le pedí que me insultara, que me delatara, pero que no siguiera en silencio" (p.114).

De los muchos signos y señales que emite el otro, mismos por los que lo descubrimos y conocemos, las palabras resultan fundamentales. Si como quiere Wittgenstein, lengua y vida son lo mismo, resulta perfectamente comprensible el que en las palabras del otro reconozcamos su existencia. Es el lenguaje vehículo de acercamiento de las individualidades. De ahí que el silencio sea un error (y horror) para el protagonista: "Es ya molesto cómo quiero a esta mujer (y ridículo: no hemos hablado ni una vez)" (p.147).

La última observación del protagonista puede entenderse, en primera instancia, si se considera únicamente su sentido literal, como un juicio sobre la naturaleza de su amor y lo injustificable de éste: se trata de un amor ridículo porque no conoce a la mujer, y no puede estar entonces "verdaderamente" enamorado de ella. El caso es que sí se reconoce enamorado. Lo escrito por el protagonista puede leerse, más bien, creo, como una queja desconsolada de su situación: no ha podido aún hablar con la mujer a la que ama.

Dice Merleau-Ponty que "El lenguaje se convierte en la pulsación de mis relaciones conmigo mismo y con el otro[...] si yo quiero con otro, es preciso ante todo que yo disponga de una lengua que nombre cosas visibles para él y para mí" (1971: 47). Así, el no poder hablar con Faustine, significa para el protagonista que no puede relacionarse con ella. El vínculo que crea el lenguaje entre dos seres humanos no existe para Faustine y el protagonista. La respuesta normal en un estado de enamoramiento es el deseo por estrechar los vínculos (o crear otros más) que nos ligan a la persona amada. Si no existen éstos o resulta lejana su existencia, la experiencia resulta dolorosa. El no poder hablar con Faustine mantiene al protagonista al margen del mundo de ella, lo hace inexistente para la mujer a la que ama.

Espíritus judiciales podrían juzgar como injustificable el amor del protagonista por Faustine, y considerar que la última observación del protagonista en torno a la naturaleza de su amor es resultado de una momentánea lucidez. Sin embargo, y esto es una verdad de Perogrullo, si alguien se reconoce enamorado, injustificadamente o no desde una perspectiva externa al sujeto en cuestión, es totalmente cierto que lo está.²¹

²¹ Existe un límite en la comprensión y aprehensión de la intimidad del otro. A partir de nuestros modelos de percepción e interpretación podemos juzgar, siempre condicionados por estos, que a un sentimiento

Estar enamorado de alguien, nos dice J. King (siguiendo a Deleuze) es distinguir a ese alguien por los signos personales que emite. Amar es tratar de explicar y revelar el mundo desconocido que representa la persona amada (1974: 1). De esta manera, es el proceso de descubrimiento y exploración el que mantiene el deseo amoroso. Más importante que lo conocido de la persona a la que se ama, es lo que se desconoce de ella. Visto así el amor, no cabe hablar de amores ridículos o injustificados; todo amor, mientras dura, es justificado y necesario. Lo mismo vale para el amor del protagonista por Faustine.

Es común asociar al sentimiento de soledad un sentido negativo. Esto no siempre es justo. La soledad no tiene únicamente un sentido negativo, dañino; puede encontrarse en la misma un contenido alegre, o cuando menos, consolado. Pereira da Costa (1989: 247 y 248) dice de la soledad:

podemos decir que existe una soledad formalmente triste, no debemos inferir de ahí que toda la soledad es triste. La tristeza es característica de la soledad, cuando ésta es formal y materialmente soledad, esto es, aislamiento involuntario o no deseado: la soledad solitaria; la tristeza no es característica de la soledad cuando ésta, formalmente soledad, no lo es sustancialmente y eso mismo sucede en la soledad voluntaria[...] Así, consideramos que la soledad es una forma de estar, a la que corresponden por lo menos dos contenidos: el abandono y la comunión. En la soledad abandonada tenemos una "soledad solitaria", necesariamente triste; en la soledad procurada, tenemos una soledad "solidaria", necesariamente alegre.

Al inicio de la novela nos encontramos con la situación de que el protagonista ha procurado su aislamiento; su soledad es, hasta cierto punto, voluntaria; ha optado por la soledad de la isla ante la persecución judicial de que es objeto; pero con todo, su decisión es

cualquiera experimentado por alguien, le conviene más otra denominación que la misma con la que lo define e identifica quien lo experimenta; pero debe quedar del todo claro que tal juicio es determinado por los prejuicios personales de quien juzga, y, por lo mismo, el juicio será siempre relativo y discutible. No tener en cuenta esto, en el trato con el otro, conlleva una actitud antidialógica.

libremente asumida. En términos de Pereira da Costa, su soledad es formal pero no sustancial, se trata de una "soledad solidaria". Es en esta soledad en la que el narrador-protagonista proyecta continuar sus investigaciones interrumpidas por el proceso judicial, investigaciones, que como las de Morel, tratan de la inmortalidad: "Recorrí los estantes buscando ayuda para ciertas investigaciones que el proceso interrumpió y que en la soledad de la isla traté de continuar[...]" (pp. 99 y 100).

El protagonista vive los dos sentidos de la soledad apuntados por Pereira da Costa. La presencia de Faustine modifica la perspectiva que tiene el protagonista de su estado solitario: "ahora mis actos me llevan a uno de mis tres porvenires: la compañía de la mujer, la soledad (o sea la muerte en que pasé los últimos años, imposible después de haber contemplado a la mujer), la horrorosa justicia" (p. 119). Después de contemplar a Faustine su soledad será sustancial.

Cuando el protagonista piensa que el jardín que le ha ofrendado a Faustine ha sido un grave error, dada la respuesta que cree reconocer en la actitud de ella (Faustine parece actuar con total prescindencia de él), dice: "Todo se ha perdido: la vida con la mujer, la soledad pasada. Sin refugio perduro en este monólogo que, desde ahora, es injustificable" (p. 122). De esta manera, la soledad previa al rechazo de Faustine adquiere un sentido positivo, si se compara con la nueva soledad a que se ve sometido por la imposibilidad de relacionarse con su amada; comparada con esta "soledad abandonada", la primera (la soledad pasada) adquiere un sentido positivo y se convierte en una pérdida.

Tras la primera desaparición y reaparición de los turistas en la isla, el protagonista escribe: "he tenido nostalgias de la víspera, cuando estaba sin esperanzas de Faustine y no en esta angustia. He tenido nostalgias de ese momento en que me sentí, otra vez, instalado en el museo, dueño de la subordinada soledad" (p. 140). La soledad que recupera el

protagonista al desaparecer los turistas de la isla, es una soledad positiva que inspira nostalgia por ella, esto es, se la revive en el recuerdo con un contenido feliz. No se trata de una soledad que domina, que esclaviza, como lo hace la soledad del abandono.

La naturaleza de las relaciones que el protagonista mantiene con los hologramas (o mejor, la ausencia de ellas) lo conducen a un estado de soledad desconsolada, así ocurre cuando desconoce la verdadera naturaleza de los turistas, como cuando ésta ya no es un enigma. El conocimiento de la condición ontológica de Faustine y sus compañeros conlleva para el protagonista una disminución en la angustia que le producía el comportamiento inexplicable de los supuestos veraneantes. La incertidumbre desaparece para el protagonista, pero toma su lugar la confirmación, la seguridad, de la separación definitiva de Faustine. La incomunicación con Faustine será permanente; la distancia que los separa es insuperable: el protagonista y la imagen de Faustine habitan planos espacio-temporales diferentes e incommunicables.

Dice Antoine Saint Exúpery:

¿Qué es la distancia? No sé de nada que verdaderamente importe al hombre que sea calculable, pesable, medible. La verdadera distancia no le interesa a la vista; solamente le es dada al espíritu. Su valor es el valor del lenguaje, porque es el lenguaje el que liga las cosas unas con otras. (Hall, 1989:116)

La distancia de separación que experimenta el protagonista es espiritual; visualmente puede tener cerca a Faustine, incluso puede tocarla, pero entre ellos no existe posible lenguaje que los acerque, que los comunique.

La pesadilla de la incertidumbre es sustituida por la pesadilla del conocimiento de la naturaleza ajena de Faustine: "Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que

estar enamorado de un fantasma (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma)" (p. 161). Cabe considerar aquí que en el espacio circunscrito de la isla, le es más apropiada al protagonista que a Faustine la condición de fantasma. El catálogo de las negaciones de la existencia del protagonista (por supuesto involuntarias), que realizan Faustine y sus compañeros, hacen de él un auténtico fantasma.

Escribe el protagonista:

Ella dijo con voz alegre:

-Esta no es hora para cuentos de fantasmas. Vamos adentro.

No sé, todavía, si contaban, efectivamente, cuentos de fantasmas, o si los fantasmas aparecieron en la frase para anunciar que había ocurrido algo extraño (mi aparición). (pp.126 y 127)

Tras el conocimiento de la naturaleza holográfica de Faustine, el protagonista tiene la esperanza de encontrar a la Faustine original fuera de la isla. Sin embargo, esta esperanza es insostenible. Hacia el final de la obra, comprende que Faustine está muerta; su holograma es todo cuanto queda de ella. La soledad es definitiva; su soledad es irremediable:

Pero todo esto que razono juiciosamente, significa que Faustine ha muerto; que no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo[...] Entonces la vida es intolerable para mí ¿Cómo seguir en la tortura de vivir con Faustine y de tenerla tan lejos? ¿Dónde buscarla? Fuera de esta isla, Faustine se ha perdido con los ademanes y con los sueños de un pasado ajeno. (p. 179)

De esta manera, el espacio, condición indispensable para la existencia de lo diferenciado, del otro, sirve, en el ámbito de *La invención de Morel*, a la separación insuperable.

4.3 El gran teatro de *La invención* o el espacio de la simulación

Wittgenstein escribió, lúcido y lúdico como era característico en él:

nada podría ser más notable que ver a un hombre entregado a cualquier actividad sencilla y cotidiana, mientras considera que nadie lo observa. Pensemos en un teatro, el telón se alza y vemos a un hombre solo que va y viene por su habitación, enciende un cigarro, etcétera, de tal modo que de pronto vemos a un hombre como nunca podemos verlo; casi como si viéramos un capítulo de una biografía con los propios ojos -esto debería ser a la vez inquietante y maravilloso. Más maravillosa que cualquier cosa que un escritor hiciera representar o leer en la escena: veríamos la vida misma. (1989: 18)

La experiencia imaginada por Wittgenstein es, precisamente, la que se desarrolla en *La invención de Morel*. El narrador-protagonista presencia la representación involuntaria de Faustine y los amigos de ésta. Morel es el único que sabe estar representando: "Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización" (p. 152). De esta manera, el protagonista es testigo de la vida "al natural" de los habitantes de la isla, quienes, sin la conciencia de haber sido grabados, representaron naturalmente sus vidas.

Es ampliamente reconocido el hecho de que, en los actos cotidianos y normales de la vida, nos apropiamos de ciertos modelos de comportamiento, mediante los que nos relacionamos tanto intrapersonal como intersubjetivamente. Dichos modelos, gestados socialmente, pueden ser entendidos, en cierto sentido, como papeles teatrales. Llena la vida de rituales de actuación e intercambio, parece constituir ésta una permanente representación.

En ciertos casos, este carácter representacional de la vida se ve reforzado por la presencia de un observador extraño a nuestros actos, en el sentido que no se relaciona con nosotros salvo como receptor de nuestro actuar. El observador puede ser una persona

distinta del "actor", o éste mismo en un proceso de desdoblamiento. La vida tiene un carácter representacional, pero es la presencia de un observador la que, positivamente, hace de la vida una representación.

En una observación reveladora para el punto que trato, dice Morel: "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" (p. 152). Cuando Morel les comunica a sus compañeros que han sido grabados y que han representado, puede estar sugiriéndoles que se observen a sí mismos como actores de sus propias vidas; de esta manera las convierten en representación. Pero, también, se encuentra implícito otro sentido, que no excluye o niega al primero: el observador que convierte a sus vidas en representación es la lente de la cámara; es el hecho de haber sido grabados el que confiere el carácter de representación a sus vidas en la isla.

Si esto es así, las cámaras de grabación adquieren las funciones que normalmente desempeñaría un espectador con conciencia; las máquinas se animizan. Así, en el espacio circunscrito de la isla (que funciona como un gran escenario), tanto los actores como los espectadores son desplazados por sistemas artificiales (hologramas y máquinas).

Morel ha procurado evitar la presencia en su paraíso de extraños: "He tomado algunas precauciones -físicas, morales- para su defensa: creo que lo protegerán" (p. 162). Sin embargo, no sucede así; el protagonista arriba a la isla y se convierte en espectador imprevisto de la representación de los habitantes holográficos de la isla (con Faustine como "figura estelar").

Ha dicho Morel que todos sus actos, los de él y sus compañeros, han quedado grabados. Resulta de ello que sus vidas y la representación en que se han convertido, dada la presencia del protagonista, se corresponden por completo; puntualmente se repiten entre

sí y, con ello, se vuelven intercambiables, equivalentes. Lo inquietante apuntado por Wittgenstein deriva, en nuestro caso, del hecho de que el narrador-protagonista no observa a la vida, como ocurre en la experiencia imaginada por Wittgenstein, sino que observa al sustituto de la misma, a su doble, a una representación que la ha desplazado materialmente.

El proceso de duplicación ocasiona la muerte de las personas originales; en cambio: "Las copias sobreviven incorruptibles" (p. 177). El proceso de grabación no sólo desencadena la muerte de quienes son reproducidos y la permanencia de sus copias; éstas se apropian, además, del alma de aquellos: "la hipótesis de que las imágenes tienen alma, parece necesitar como fundamento, que los emisores la pierdan al ser tomados por los aparatos" (p. 178). El mismo Morel lo declara: "*La hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores*" (p. 178). Así, los hombres y mujeres son sustituidos por sus copias idénticas, las que reproducen tanto las condiciones físicas externas de las personas como sus estados mentales y emotivos.

Dice Umberto Eco que "si existiera un signo *completamente* icónico de mí mismo, coincidiría conmigo mismo. En otras palabras, el iconismo completo coincide con la indiscernibilidad o identidad, y una posible definición de identidad es iconismo completo" (1992: 199). Los hologramas representan un icono completo de las personas originales. Dice Morel: "Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Maddeleine, completa, reproducida, idéntica[...] Ningún testigo admitirá que son imágenes" (p. 156). De esta manera, las imágenes tridimensionales se apropian de la identidad de las personas originales de quienes son obtenidas, al constituir su icono completo.

La representación se constituye como un motivo básico de *La invención de Morel*.

El protagonista, ya lo hemos apuntado, piensa que la explicación de los hechos desconcertantes que ha presenciado en la isla podría encontrarse al considerar que lo visto por él forma parte de una representación de los veraneantes; repetidamente insiste en la idea: "soy el público previsto desde el comienzo" (p. 110); en el mismo sentido: "Después, con urgente enojo, sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí" (p. 129); o también: "Tal vez todo fuera una estratagema desmesurada" (p. 132); por último: "¿No sería una locura esta laboriosa representación?" (p. 151).

El hecho de que existan repeticiones constantes en las acciones de los veraneantes, acentúa el carácter de representación que tienen sus vidas. Escribe el protagonista: "Como en el teatro, las escenas se repiten" (p.129). Cuando hace esta observación desconoce la naturaleza holográfica de los veraneantes. El hecho de que el protagonista sea capaz de ver a Faustine y a sus compañeros, pero que éstos, a su vez, no puedan verlo, retuerza el sentido de representación que tiene el actuar cotidiano de los habitantes de la isla.²² Así suele ocurrir en el teatro tradicional, donde, pese a que el espectáculo está dirigido fundamentalmente a la recepción del público, no existe un intercambio dialógico directo entre éste y los actores, más bien se concreta a los personajes entre sí.

El mismo narrador protagonista se convierte en actor, aunque, a diferencia de Faustine y los amigos de ésta, es consciente de su actuación. Muchas de sus representaciones las realiza imaginariamente, cuando piensa en los encuentros que tendrá

²² Max Milner (1990:190) ya ha comentado este punto: "La actriz que se dirige al espectador sin verlo, la escena que se desarrolla en otra parte sin comunicación con la sala: he ahí otros tantos indicios de locura que neutralizan, sin hacerla desaparecer por completo, la convención teatral y la integración de esta convención en un rito social. Si el rito llega a faltar, la discordancia entre el espacio del espectáculo y el de la vida liberará las virtualidades de locura que contienen la mezcla de realidad y la representación. Esto es lo que ocurre en *La invención de Morel*, de manera tanto más infalible cuanto que los actores, que no saben que los están viendo, desempeñan su papel "al natural" y sin tener en cuenta el marco al cual, a los ojos del espectador, han sido transportados".

con Faustine. Dos de sus actuaciones las realiza físicamente en escenarios naturales. La primera de estas actuaciones físicas se desarrolla en el cuarto de los motores, cuando queda atrapado. Al recordar su comportamiento escribe que realizó "Un desdoblamiento de actor y espectador. Estuve ocupado en sentirme en un asfixiante submarino, en el fondo del mar, en un escenario. Sereno ante mi actitud sublime, confuso como un héroe" (p. 176). La segunda representación será mortal; en un vano intento por acercarse a Faustine, graba su imagen en la película en que fue filmada ella, de manera que en las subsecuentes proyecciones aparezcan juntas sus imágenes.

El protagonista es absorbido por la dialéctica de la simulación. Es comprensible que busque engañarse a sí mismo con su representación, de manera que pueda olvidar que representa, y lograr así experimentar eternamente el placer de estar cerca de Faustine: "Una molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene -como creo- los pensamientos y los estados de ánimo de los días de exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad" (p.184).

Lo que resulta del todo injustificable es su interés manifiesto por dar la impresión a un posible observador extraño de que él y Faustine en realidad se amaron: "Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es el resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios" (p.183), o también: "Aún veo mi imagen en compañía de Faustine. Olvido que es una intrusa; un espectador no prevenido podría creerlas igualmente enamoradas y pendientes una de otra" (p. 186).²³ Las alusiones al hipotético espectador no representan

²³ Pero quizá no sea tan injustificable como señalo: tal vez su interés por aparentar ante un observador extraño constituya una especie de "vivencia mimética anticipada".

únicamente una posible medida de su éxito obtenido, de lo logrado de su autoengaño; el interés es claramente el de aparentar bien: "Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar" (p. 183). De esta manera, el reino de las apariencias toma posesión de lo real. El parecer por encima del ser.

Eduardo Nicol tiene razón cuando define el Ser del hombre como una mutación permanente e imprevisible: "Por ser mortal el hombre es más libre[...] Los dioses pueden hacer y deshacer a su antojo; pero sólo pueden ser como ya son, esta perfección ontológica les quita oportunidades. El oportunismo del hombre es su soberanía en el mundo" (1981: 36). El existir pleno del ser humano conlleva su carácter inconcluso; es su condición de no dado o terminado la que le confiere su dignidad.

Tristemente, Morel y el narrador-protagonista concluyen sus vidas; esto es, las fijan en cuadros repetidos hasta la eternidad. Adquieren con ello un atributo que es propio de los dioses, la inmortalidad, pero al mismo tiempo, como dice Nicol, "sólo pueden ser como ya son". Renuncian a lo indeterminado de la existencia humana, a su aventura, por lo determinado de una inmortalidad vacía, degradando a lo vivo en mecánico. Por otra parte, la búsqueda de su inmortalidad se asienta, en definitiva, en el temor a la muerte. Este temor, lo dice Eric Fromm, "es el resultado de no haber sabido vivir; es la expresión de nuestra conciencia culpable por haber malgastado nuestra vida y haber perdido la oportunidad de hacer uso productivo de nuestras capacidades[...] La idea de tener que morir sin haber vivido es insoportable" (1953: 177).

Parece asistirle la razón a Morel cuando establece una equivalencia existencial entre las imágenes y los hombres: ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes?" (p. 158). Los hologramas parecen poseer conciencia y estar sometidos

a un eterno retorno del que nada saben. Nuestra condición puede no ser distinta. Así, la afirmación de Morel no es descabellada.

Ciertamente, es posible que las imágenes posean conciencia; no existe en realidad ningún argumento válido para negárselas. Cada yo individual atribuye un estado de conciencia al otro, por la observación de su comportamiento y por el trato que entabla con él. Se hace al otro depositario de una conciencia, en la medida en que lo reconocemos como un otro-yo. Cada holograma es fácilmente reconocido como un otro-yo, tanto por un ser no holográfico (es el caso del protagonista), como, al parecer, por el resto de sus compañeros. De esta manera, resulta difícil negar con plena seguridad un estado de conciencia a los hologramas.

Los hologramas "viven" desconociendo su sujeción a un eterno retorno incansable:

Aquí estaremos eternamente[...] repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos[...]; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos. (p. 162)

En el mismo sentido se manifiesta el narrador-protagonista: "La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores" (p. 169). Nosotros, de la misma manera que los hologramas, podríamos estar sometidos a un régimen de eterno retorno sin percibirlo; para hacerlo, tendríamos necesariamente que salir de la totalidad última que constituyera nuestro universo; pero al realizarlo, inmediatamente, por el mismo hecho de escapar de una "totalidad" dada, fundaríamos automáticamente una nueva, que a su vez, podría estar sometida a un eterno

retorno. Si participamos de un universo recurrente, nos resulta perfectamente ignorado, de la misma manera que les ocurre a las imágenes.

Sin embargo, pese a lo apuntado arriba, existe una diferencia notable: el que nosotros vivamos o no en un universo que se repite, es pura lucubración metafísica que no puede asentarse en ningún hecho; en cambio, es un hecho que la existencia de las imágenes transcurre de esta manera.²⁴

La decisión que toman Morel y el narrador-protagonista de vivir "holográficamente", constituye una respuesta pusilánime ante las adversidades naturales de la existencia, respuesta que, por otra parte, no resuelve sus conflictos existenciales. Morel decide grabarse a sí mismo y a Faustine por su incapacidad de enamorarla: "Las esperanzas de enamorarla han quedado lejos; ya no tengo su confiada amistad; ya no tengo el sostén, el ánimo para encarar la vida" (p. 154). La eternidad de Morel, de darse, transcurriría en un rechazo permanente de Faustine. De la misma manera, la eternidad del narrador será una eternidad de la soledad; pese al autoengaño de su representación, permanece, dolorosamente latente, la conciencia de la irremediable separación de Faustine:

Al hombre, que basándose en este informe, invente una máquina capaz de reunir las presencias disgregadas, haré una súplica. Búsquenos a Faustine y a mí, hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso. (p.186)

Resulta difícil no ver en el sometimiento a lo artificial, en la seducción del parecer sobre el ser realizada en *La invención de Morel*, un llamado de atención relativo al futuro existencial del ser humano. La tecnología moderna "casi" ha creado la máquina de Morel.

²⁴ Queda fuera de los límites de este trabajo la profundización en el punto de nuestra igualdad ontológica con respecto de las imágenes, igualdad que racionalmente no es fácil contradecir. Bioy Casares pone, en la comparación planteada, el dedo en la llaga existencial permanente de los seres humanos: ¿quienes somos? Las derivaciones metafísicas de la obra, asombrosas y profundas, deberán ser objeto de otro estudio.

Jean Segura informa que "El "Datasuit", o traje de datos, es una especie de traje espacial totalmente recubierto de sensores, que permite la inmersión literal del cuerpo humano en la "piscina" virtual de las imágenes 3D (de tres dimensiones)" (Segura,1995: 417). Las transformaciones culturales y existenciales prefiguradas y llevadas a cabo por tal tecnología son enormes; Monique Chouchan dice al respecto: "Las imágenes de síntesis, que no representan una realidad visible, sino que se constituyen a partir de modelos numéricos, ya han trastornado fundamentalmente nuestra relación con la imagen y la realidad" (Segura, 1995: 416).

Si la tecnología que posibilita la inmersión en las realidades virtuales se da en el seno de una sociedad dominada por una razón instrumental, en la que el hombre es un apéndice más de una megaestructura incomprensible para él, y en la que éste ha perdido la dignidad que le conferiría el ser fin de su actuar en el mundo (lo que lo convierte en un simple medio de intereses que le son totalmente ajenos), entonces el futuro previsto de *La invención de Morel* resulta ser un futuro muy probable para tal sociedad. Lo terrible resulta en que tal sociedad es, precisamente, la nuestra.

4. ESPACIO Y PERCEPCIÓN EN *PLAN DE EVASIÓN*

4.1 Fenomenología de la habitabilidad

Al igual que ocurre en *La invención de Morel*, en *Plan de evasión* la experiencia del espacio que tiene el protagonista es la de estar aprisionado; pero en este caso, el título mismo de la obra señala el carácter carcelario del espacio.

En *Plan de evasión* existe una permanente tensión entre el espacio habitado y el espacio deseado; a la experiencia de esta oposición es a la que he llamado fenomenología de la habitabilidad.²⁵ El desarrollo de este apartado conformará su explicitación.

La apertura de la obra, igual que ocurre en *La invención de Morel*²⁶, destaca al espacio como una dimensión básica de la obra, y funda textualmente un espacio específico y claramente delimitado; el escaso y muy limitado contacto que las islas a las que arriba Enrique Nevers tienen con el resto del mundo, facilita la emergencia de lo extraño dentro del espacio de éstas. La experiencia del espacio que habitará el protagonista, según la juzga él mismo, posee un carácter negativo y extraño: "*Todavía no se acabó la primera tarde en estas islas y ya he visto algo tan grave que debo pedirte socorro, directamente, sin ninguna delicadeza. Intentaré explicarme en orden*" (Bioy Casares, 1986: 5).²⁷

²⁵ Merleau Ponty dice que: "La fenomenología es[...] una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no creo que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad» [...] Es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones casuales[...]" (1994: 7). De esta manera, la fenomenología de la habitabilidad consistirá en evidenciar la experiencia, tal cual, que del espacio tiene Nevers.

²⁶ No es la intención señalar aquí las múltiples coincidencias de estas obras que, por otra parte, la crítica ha evidenciado suficientemente. El trabajo de Suzanne Jill Levine (1977 y 1982) es particularmente importante para el tema.

²⁷ En adelante sólo indicaré la(s) página(s) de la obra.

Amenazado dolosamente por su tío Pierre Brissac de acusarlo de robar documentos importantes si no accede a marcharse de Saint-Martín, y víctima de su propia indolencia²⁸, Enrique Nevers parte a las islas de la Salvación por un año, donde ocupará un puesto en la Administración de las mismas. Así, Enrique Nevers deja a su prometida y a una vida sencilla y agradable para sufrir una experiencia que se encuentra a medio camino del exilio y el encarcelamiento. El espacio de las islas será vivido por Nevers como reclusión y distanciamiento: "Entre presidiarios, liberados y carceleros, se consideraba un presidiario" (p.7).

Todo vínculo con las islas, cualquiera que sea su naturaleza, constituye para Nevers motivo de preocupación; tanto su partida a las islas, como su arribo y estancia en ellas, le resultan angustiantes:

Todo fue ominoso desde que sali de Re, escribe, pero al ver las islas tuve un repentino desconsuelo- Muchas veces había imaginado la llegada; al llegar sintió que se perdían todas las esperanzas: ya no habría milagro, ya no habría calamidad que le impidiera ocupar su puesto en la prisión. Después reconoce que el aspecto de las islas no es desagradable. Más aún: con las palmeras altas y las rocas, eran la imagen de las islas que siempre había soñado, con Irene; sin embargo, irresistiblemente, lo repelían, y nuestro miserable caserío de Saint-Martín estaba como iluminado en su recuerdo. (pp. 11 y 12)

No son sólo las condiciones en que Nevers debe abandonar Saint-Martín, y lo que con ello pierde, lo que crea en él la repulsión por las islas; más importante aún es la conciencia de saber que tales islas son un presidio: "Confundido por el espanto de vivir en una prisión, no hacía distinciones: los guardias, los presidiarios, los liberados: todo lo repelía" (p.6). Es el hecho de vivir en una prisión lo que justamente produce en Nevers espanto y confusión.

²⁸ "Cavilaba sobre su debilidad, sobre el momento en que, para evitar discusiones, había consentido en ir a Cayena, en alejarse por un año de su prometida" (p.7).

El temor, o mejor aún, el terror ("Él mismo, todavía horrorizado por vivir en una cárcel, razonaba mal[...]", p.41) que invade a Nevers por habitar en las islas se vuelve obsesivo y enajenante: "Temía todo: desde la enfermedad, el accidente, el incumplimiento en las funciones, que postergara o vedara el regreso, hasta una inconcebible traición de Irene" (p.7). El sentimiento de vulnerabilidad y fragilidad que le producen las islas a Nevers, es tal que incluso llega a temer la posibilidad de que en el futuro pueda perder el deseo de regresar a Saint- Martín:

En algún insomnio he conocido este miedo: la relajación que produce el trópico, llegar a no desear el regreso. Pero, ¿cómo aludir a tales peligros? Es una ilusión temerlos. Es querer soñar que no existen el clima, los insectos, la increíble prisión, la falta minuciosa de Irene. (p.23)

El espacio de las islas no se reduce a ser tan sólo una entidad pasiva que Nevers sufre; más bien, el espacio es una entidad activa, casi teleológica, capaz de transformar la conciencia y los deseos de Nevers. La experiencia de habitar las islas de la Salvación le resulta muy desequilibrante. Antoine Brissac explica la extrema susceptibilidad de su sobrino al espacio de la prisión como resultado de la educación que recibió de su padre cuando era niño: "El culpable de esta locura fue su padre. Si estaba paseando con los chicos y aparecía la *jaula* de la prisión, los tomaba de la mano y los alejaba, frenéticamente, como si quisiera librarlos de una visión obscena y mortal" (p. 67). La explicación puede ser acertada o no, lo que importa es destacar lo profundamente trastornante que resulta para Nevers habitar en las islas, que irónicamente para él, se llaman de la Salvación.

Es verosímil pensar que en las islas Real y San José, dada su pequeña extensión, las construcciones que en ellas se encuentran, la densidad demográfica y el hecho de que "Los presidiarios no están obligados a ejecutar ningún trabajo; casi todo el día vagan libremente

por las islas[...]" (p. 15), el espacio natural se encuentra muy restringido.²⁹ La naturaleza de la isla del Diablo, dado que carece de las presiones que tienen las otras islas, la podemos imaginar más prolífica. Nevers, con todo, prácticamente no tiene contacto con el espacio natural; su hábitat se reduce al ámbito del espacio urbanizado. La relación de Nevers con el espacio natural de las islas se reduce a sufrir las incomodidades del clima; en diversas ocasiones atribuye sus obsesiones y su sensibilidad exacerbada al clima: "*Sin embargo, confiesa, en algunos momentos de absurda sensibilidad (y tal vez por el ambiente o por el clima, aquí no son raros) me entrego a vergonzosos temores*" (p. 37), y también: "Atribuía las obsesiones al clima, a las brumas pestilenciales y al delirante sol[...]" (p. 60).

Para Antoine Brissac, los efectos malsanos y las incomodidades que Nevers atribuye al clima son sólo exageraciones de éste; declara que Enrique, sólo por gusto y contra la voluntad de sus mayores, ha pasado algunas vacaciones de verano en París, que según Antoinet Brissac, es tan bochornoso como el invierno de las Guayanas, que es justamente la estación en que Nevers se encuentra en ellas: "En cuanto al clima, creo que exagera" (p.23). Sin embargo, es indudable que el clima de las islas se encuentra cargado de un carácter aciago y amenazador. Así por ejemplo, cuando Nevers le pregunta a Dreyfus por qué hay tantos locos en la isla, éste lo atribuye al clima, las privaciones y los contagios (p.26), o también:

-Ponga cuidado, mi teniente.

-¿Usted cree que se aprovecharán de estas nieblas?

²⁹ " Las islas Real y San José no tendrán más de tres kilómetros cuadrados cada una; la del Diablo es un poco menor. Según Dreyfus, había, en total, unos setecientos cincuenta pobladores: cinco en la isla del Diablo (el gobernador, el secretario del gobernador y tres presos políticos), cuatrocientos en la isla Real, algo más de trescientos cuarenta en la de San José. Las principales construcciones están en la isla Real: la administración, el faro, el hospital, los talleres y depósitos, el «galpón dorado». En la isla San José hay un campamento rodeado por un muro y un edificio «el castillo»- compuesto de tres pabellones: dos para condenados a reclusión solitaria y uno para locos. En la isla del Diablo hay un edificio con azoteas, que parece nuevo, algunas cabañas con techo de paja, y una torre decrepita"(p.15).

-No. No pensaba en ellos [los presidiarios] –dijo Dreyfus, sin asombro-. Pensaba en las nieblas: las mortajas de los europeos, las llamamos, porque matan.(p.48)

Pero lo calamitoso del clima, si se compara con lo siniestro y execrable del espacio penitenciario, resulta mínimo y sin importancia. Las condiciones de existencia de los presidiarios son verdaderamente infrahumanas. En el «castillo», Nevers ve:

en celdas diminutas, mojadas, solitarios, con un banco y un trapo, oyendo el ruido del mar y la incesante gritería de los locos, extenuándose para escribir con las uñas un nombre, un número, en las paredes, ya imbéciles. Vio a los locos: desnudos, entre restos de legumbres, aullando. (pp.15 y 16)

El galpón colorado es igualmente ofensivo: "Tenía fama de ser el lugar más corrompido y sangriento de la colonia [...] Todo estaba en orden, *en una suciedad y miseria inolvidables* [...]" (p.16).

La suciedad, las carencias y las enfermedades se propagan en la islas. El cuarto en que se aloja Nevers parece ser el único sitio humanamente habitable de éstas: "[Dreyfus] Lo condujo a su departamento en la administración; no tenía el romántico (pero decaído) esplendor del palacio de Cayena; era habitable" (p.12). De esta manera, tanto el espacio natural como el urbanizado de las islas se revelan como lesivos y peligrosos.

Cayena, como las islas, es también un espacio atribulado. La pobreza y el deterioro campean en ella:

Subieron a una desecha victoria, encapotada, oscura. Trabajosamente Nevers contempló la ciudad. [...] Las casas eran unas casillas de madera[...] No había pavimento; a veces lo envolvía una escasa polvareda rojiza. Nevers escribe: *El modesto palacio de la gobernación debe su fama a tener piso alto y a las maderas del país, durables como la piedra que los jesuitas emplearon en la construcción. Los insectos perforadores y la humedad empiezan a podrirlo. (pp.6 y 7)*

El peligro de las islas, según lo experimenta Nevers, no sólo proviene de lo conocido y previsible de ellas, el misterio creciente que encierran es también fuente de peligro. Desde su arribo a Cayena, Enrique Nevers conoce en la casa de los Frinziné que el uso del espacio de las islas, conforme lo ordenan las funciones administrativas, las jerarquías y las costumbres, ha sido violentado por el gobernador de aquellas. El uso indebido del espacio, la falta de respeto a las convenciones proxémicas, sociales y administrativas, convierte al gobernador en un subversivo:

Supo también que Lambert era comandante de las islas; que Pedro Castel, el gobernador, se había establecido en las islas y que había enviado a Cayena al comandante. Esto era objetable: Cayena siempre había sido el asiento de la gobernación; pero Castel era un subversivo, quería estar sólo con los presos[...] (pp.8 y9)

Pero esto, que no pasa de ser un error o una falta, se transforma rápidamente en un profundo misterio. El acceso a la isla del Diablo ha sido prohibido por Castel; ni siquiera su asesor, Enrique Nevers, tiene permitido llegar a ella:

-¿Dónde esté el gobernador?

-En la isla del Diablo.

-Iremos allí.

-Imposible, mi teniente. El señor gobernador ha prohibido el ingreso en la isla. (p.12)

Pero como sucede muchas veces en que la prohibición genera el deseo de lo prohibido, Nevers se siente atraído por el misterio que la prohibición de ingresar a la isla del Diablo encierra.

Aunada a la expresa prohibición de Castel de ingresar a la isla del Diablo, se encuentra una tácita prohibición natural. Cuando Nevers, tras conocer la disposición del gobernador, observa con atento interés a la isla del Diablo, el asistente Dreyfus le advierte: "Ya me voy, mi teniente. Pero tenga cuidado. Es fácil resbalar por el musgo de las rocas, y

debajo del agua lo miran los tiburones" (p. 13). Como una barrera natural, los tiburones parecen vedar el acceso a la isla, protegiendo así el misterio que ésta entraña.

Pero pronto parece ser sugerido por el autor implícito que tal "barrera natural" no es más que una estratagema para desanimar una posible incursión de Nevers a la isla del Diablo: "Dreyfus dijo que empleaban ese aparato [un alambre-carril] (en el que no cabe un hombre) porque alrededor de la isla del Diablo el mar solía estar bravo. Lo miraron: estaba calmo" (p. 17).

El gran misterio que motiva las preocupaciones y el marcado interés de Nevers por develar lo que encierra la isla del diablo, es justamente eso "tan grave" que le hace pedir socorro a su tío Antoine Brissac al inicio de la novela: "Entonces, cuando quedó solo, hizo el atroz descubrimiento[...] *la nefasta verdad* se reveló: la isla del diablo estaba «camouflada». Una casa, un patio de cemento, unas rocas, un pequeño pabellón, estaban «camouflados»" (p. 13) .

Nevers no puede explicarse lo que tales camuflajes puedan significar y se sumerge en un proceso inacabable de elaboración de hipótesis interpretativas. La angustia y desconfianza con que Nevers arribó a las islas se acrecienta todavía más debido a este "nefasto" descubrimiento. El misterio le resulta a Nevers aún más inquietante por el desconocimiento sobre si éste entrañará peligro o no: "El gobernador seguía en la isla del Diablo, ocupado en trabajos misteriosos, que Dreyfus ignoraba o decía ignorar. Nevers resolvió descubrir si ocultaban algún peligro" (p.17).

A nueve días del descubrimiento de los camuflajes, un prisionero, Bernheim, le informa que Castel "Está «camouflando» el interior de la casa" (p. 21). En un principio, Nevers parece tranquilizarse con esta información: "Si Castel había «camouflado» el interior de la casa, estaba loco; si estaba loco, él podría olvidar sus temores" (p. 21), aunque

pensaba que aún debía cuidarse de "sus cavilaciones y astucias de enfermo" (p. 21); sin embargo, la información de Bernheim en realidad sirvió para desbarrancar a Nevers en un proceso explicativo incontrolable, donde las dudas se incrementan. Antoine Brissac comenta de su sobrino que sumido en este proceso del que hablamos, "pensó ya en pleno furor conjetural" (p.115).³⁰

Alternativamente Nevers pierde y gana interés por los acontecimientos de las islas. Los motivos que lo impulsan a investigarlos no son claros; pudieran ser las circunstancias, la casualidad, el sentimiento del deber o la simple curiosidad. El caso es que Nevers termina por inmiscuirse completamente en los sucesos de la isla del Diablo.

Nevers realiza seis expediciones furtivas a la isla del Diablo. En su tercera y sexta expediciones presencia los raptos de Favre y Deloge. Las expediciones secretas de Nevers a la isla representan un grave peligro para su seguridad; al menos así parece indicar lo acontecido en ella:

Que lo sorprendieran los guardias de la isla Real no hubiera tenido consecuencias (es claro que si no lo reconocían, o si fingían no reconocerlo, la consecuencia sería un balazo). Pero que lo sorprendieran en la isla del Diablo hubiera sido grave . Quizá todo se redujese a dar una explicación imposible, pero si los misterios de la isla eran atroces -como la aventura del 16 parecía indicarlo-, no sería absurdo suponer que en las visitas a la isla arriesgaba la vida. (p.93)

En su primera incursión, en una entrevista con Deloge, la isla se le aparece a Nevers como un espacio de locura o contranatural:

-¿Que le pasa? -Preguntó Nevers.

³⁰ Apreciación que no está equivocada. Nevers escapará después de un atentado similar al que sufrieron Deloge y Favre y se refugiará en Cayena. Castel mismo confirma más tarde el peligro corrido por Nevers: "me resolví a dar yo mismo el paso que, por motivos morales, les hice dar a los penados Marsillac, Favre y Deloge, el paso que por motivos morales fundados en mentiras que usted me dijo intenté que usted diera[...]" (p.137). El paso del que habla Castel se refiere a las intervenciones quirúrgicas que él practicaba en los presos, y que tienen como objetivo modificar e integrar sinestésicamente los sentidos de los operados, de tal manera que el espacio de una celda se convierta, para estos, en el espacio de una isla. Con esta transformación espacial, Castel quiere crear un espacio *sui generis*, "establecer una cárcel libre" (Horsmann Hernández, 1993: 108).

-¿Usted no sabe? Cuando lo soltamos [al caballo] se pone a dar vueltas, como un demente. Me hace reír: ni reconoce el pasto. Hay que metérselo a la boca para que no se muera de hambre. En esta isla todos los animales están locos. (p.78)

Poco después del frustrado ataque contra él, Nevers regresa a la isla del Diablo pensando en encontrar allí a su primo Xavier Brissac; éste aún no ha llegado, pero encuentra a Dreyfus esperándolo a él. La situación de las islas es insostenible; el gobernador está encerrado en una celda, al igual que Marsillac, Deloge y Favre, y no hay quien gobierne las islas. A partir de este momento, el catálogo de los misterios crece rápidamente. Las islas comienzan a transformarse en un espacio fantástico, absurdo. Cuando Nevers le indica a Dreyfus que desea hablar con el gobernador se inicia el siguiente diálogo:

-¿Insinúa que debo esperar hasta mañana para verlo?
-Para verlo no. Lo verá desde arriba. Pero le ruego que no haga ruido, porque está despierto.
-Si está despierto, ¿por qué no puedo hablar con él?
[...]
-Para hablar con él tendrá que esperar hasta mañana, cuando duerma.
[...]
Débilmente, Nevers le dijo que no comprendía.
-¿Y usted cree que yo comprendo?[...] Aquí tenemos todo al revés y acabaremos todos locos[...]
-¿La orden es hablar con los enfermos cuando duermen?
-Justamente. Si usted les habla de noche, no le oyen, o simulan no oírle. Los baño y los alimento de día.
Mi sobrino creyó entender. Preguntó:
-¿Cuando están despiertos?
-No, cuando duermen. Cuando están despiertos no hay que molestarles[...]
(p. 106)³¹

El espacio de la isla Real también participa de la dimensión fantástica de la realidad.

En una experiencia que recuerda muy claramente a otra del prófugo de *La invención de*

³¹ Ya antes se había insinuado la inversión de los espacios del sueño y la vigilia:

-El señor gobernador dice que mejora; la enfermedad fue mala[...] Hay que hacerle todo: bañarlo, alimentarlo. Come de día, mientras duerme.

-¿Mientras duerme?

-Sí, despierto está demasiado nervioso[...] (p.71)

Morel, cuando éste se encuentra en los sótanos y sufre una experiencia acústica muy particular, Enrique Nevers participa de un suceso fantástico:

Desde fuera había oído un alegre estrépito. Al abrir la puerta se encontró con una opresiva oscuridad donde temblaban, en el silencio y en el hedor, tres velas amarillentas.

[...]

Dice Nevers que tuvo la impresión de que la distancia que lo separaba de De Brinon había desaparecido y que la voz -atrozmente- sonaba a su lado. (p.119)

Las celdas representan el espacio más singular de la obra, el epicentro de lo fantástico, por decirlo así. Lo que ocurre en ellas multiplica los misterios que Nevers busca resolver: "Se hallaba ante un creciente conjunto de misterios. ¿Eran independientes entre sí? ¿O estaban vinculados, formaban un sistema, tal vez todavía incompleto?" (p. 125).³²

El espacio de las celdas representa el territorio de la emergencia de lo fantástico, incluso así lo llega a reconocer Antoine Brissac, quien hasta el momento en que Nevers le comunica lo que ha vivido en este espacio, se ha mostrado crítico y escéptico con las apreciaciones de su sobrino; escribe Antoine Brissac: "Para mejor comprensión de los hechos increíbles que narraré, y para que el lector imagine claramente la primera y ya fantástica visión que tuvo Nevers de los «enfermos», describiré la parte del pabellón que éstos ocupaban" (p. 109).

De inmediato, en la primera percepción que tiene Nevers de las celdas, éstas se revelan como un espacio insólito; su propia configuración física, su edificación, diseñada por Castel, constituye motivo de extrañeza; escribe Nevers que Castel construyó "*cuatro celdas desiguales, de forma escandalosamente anormal*" (p. 109); se pregunta sobre cuáles

³² Aquí sólo discutiré el espacio de las celdas, según la experiencia que de él tiene Enrique Nevers.

serían los propósitos que tendría Castel al realizar el diseño de las celdas, y se propone resolver lo que él califica de misterioso.³³

El decorado de las celdas y el del patio que las rodea no solamente resultan ininteligibles, son agobiantes. Dice Nevers del patio: "*Parecía que alguna persona de gusto aborrecible hubiera decorado el patio para una fiesta* y recordó «El infierno», un *melancólico dancing* de Bruselas, donde conocimos a un interesante grupo de pintores jóvenes." (p. 111). De las celdas escribe: "Parecía increíble que el gobernador hubiera estado cuerdo y hubiera pintado las celdas con esa caótica profusión." (p. 112).

El que Nevers asocie el decorado con la locura y lo infernal (a través del nombre del *dancing* de Bruselas), revela el profundo desagrado que aquel le produce. Pero la experiencia no se detiene en lo ininteligible y desagradable; el espacio de las celdas en su conjunto le resulta a Nevers nauseabundo: "En los primeros momentos de esa visión abominable debió sentir algo parecido al vértigo, o a la náusea[...]" (p.111). Lo abominable, parece ser, no proviene tanto de la edificación y el decorado de las celdas, como de sus "habitantes", de su condición y proxémica:

en cada celda estaba parado un "enfermo"; los cuatro enfermos con los rostros pintados, como cafres, blancos, con pintura amarilla en los labios; con idénticos pijamas rojas, a rayas amarillas y azules, estaban quietos, pero en actitud de moverse, y Nevers tuvo la impresión de que esas actitudes dependían entre sí, formaban un conjunto, o lo que llaman, en los *Music Halls*, un cuadro vivo (pero él mismo agrega: no había ninguna abertura por la que pudieran verse de una celda a otra)." (pp. 111 y 112)

Más adelante, Nevers descubre que los «enfermos» sí se mueven, pero dentro de una estructuración espacio-temporal distinta de la normal, es decir, de la suya propia.

³³ El propósito del diseño lo explican Antoine Brissac y Castel en las notas que éste le deja a Nevers: se diseñaron así para que "cada una de las cuatro celdas tuviera una pared contigua con las tres restantes" (p. 109).

El espacio de las celdas es un terreno propicio a lo fantástico; de súbito las celdas se convierten en el escenario de tres asesinatos más que increíbles. El control que del espacio quiere efectuar Nevers, a fin de impedir los asesinatos, le parece ridículo:

Empezaron por el despacho de Castel. Dreyfus miró debajo del sofá, detrás de las cortinas, adentro de un ropero. *Si el criminal nos veía* -comenta Nevers- *perdíamos su respeto*. Se quedó inmóvil, junto a la puerta, dirigiendo los movimientos de Dreyfus, sin desatender el patio y el pabellón central. (p. 127)

Es muy comprensible que Nevers se sienta así, frente a un asesino que parece ser capaz de superar las limitaciones del espacio "normal" (el de Nevers): "Nevers estaba deprimido. Su presencia no molestaba al criminal. ¿Cómo oponerse a un hombre que estrangula a sus víctimas a través de las paredes de una cárcel?" (p. 130). Los cuidados de Nevers por controlar el espacio se revelan inservibles y la serie de asesinatos continúa: "-Vamos a las celdas -ordenó con un brusco mal humor-. Usted se mete en la del Cura y yo en la de Castel. No quiero que los maten" (p. 130).

En unas islas que se encuentran al borde de la rebelión y que han sido el escenario de una serie de hechos fantásticos, o cuando menos ininteligibles, Enrique Nevers percibe a las celdas como un espacio determinante de la seguridad; alejarse o acercarse a ellas tiene consecuencias directas en aquella:

Cuando empezó a hablarle a Dreyfus, ya vio los peligros de su proposición [la de explorar la isla] y cambió la palabra «isla» por la palabra «casa». Tal vez no fuera prudente alejarse de las celdas; alejarse uno de otro, a esas horas de la noche, por los oscuros matorrales, era temerario. (p. 127)

Pero así como la cercanía a las celdas puede significar seguridad para él y Dreyfus, para los "enfermos", según los llama él, representa, piensa Nevers, un peligro mortal:

-[...]Me gustaría llevarlo al escritorio.

- ¿Al escritorio? -preguntó Dreyfus, perplejo-. Pero usted sabe ... no hay que sacarlos de las celdas ...
-Los otros no salieron de las celdas ...
[...]
-Ya veo -declaró, como si entendiera-. Ya veo. Usted piensa que estará más protegido.
(pp. 142 y 143)

Enrique Nevers se revela en la obra como un personaje inseguro e inestable. Lo que escribe Antoine Brissac para referir el estado de su sobrino en las islas, parece aplicarse muy bien para describir una condición propia de su carácter: "La increíble posibilidad de huir: he aquí su preocupación" (p. 54).

Enrique Nevers, más que habitar parece transitar. La noción de «no lugar» que emplea Marc Augé en un trabajo de antropología de lo cotidiano en el mundo occidental moderno, resulta muy apropiada para describir la situación de Nevers. Dice Marc Augé:

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (1995:41)

Las islas para Nevers no son otra cosa que uno de esos campos de tránsito prolongado que menciona Augé. Como se ve, el no lugar es lo contrario de una residencia, de un domicilio, de una morada; el no lugar no se puede habitar, sólo se puede pasar por él, transitarlo y transitar a partir de él.

A lo largo de la novela, Nevers viaja constantemente, inconteniblemente quizá: de Saint-Martin a Cayena, de Cayena a las islas y viceversa, de una isla a otra. Durante una fugaz estancia en Cayena, mientras realiza los encargos de Castel, Nevers aprecia mucho la ciudad: "*Esta ciudad, en que hay pocas presidiarios, muchos liberados y aun gente libre, es*

el paraíso terrenal" (p. 61); y una vez que ha cumplido con los encargos de Castel y está a punto de marcharse, Nevers experimenta una profunda melancolía por la ciudad: "Miraba con nostalgia la ciudad, como presintiendo que no regresaría. Avergonzado, se encontró pisando en las partes de la calle donde había más polvo, para llevarse un poco del rojizo polvo de Cayena" (p. 69). Ni el tiempo transcurrido en la ciudad, ni lo acontecido en ella, justifican o explican la súbita nostalgia de Nevers; más bien, el sentimiento parece formar parte de la "aventura del viaje". Algo de esto parece que también se da en su nostalgia por Saint-Martín, o al menos así lo sugiere Antoine Brissac: "nuestro miserable caserío de Saint-Martín estaba como iluminado en su recuerdo" (p.12). Cuando recién llega de Saint-Martín, Nevers se ve obligado a permanecer en Cayena por cuatro días antes de partir a las islas; su impresión de la ciudad es por completo negativa: "Esos días que pasó en la capital del presidio le parecieron *una temporada en el infierno*" (p. 7). Todo esto parece indicar que gran parte del atractivo de un lugar para Nevers estriba en partir de él.

La indecisión de Nevers se presenta un tanto malsana; su decisión de permanecer en Cayena, tras percatarse de que ha olvidado las llaves del depósito de armas y del archivo en su departamento, olvido que ciertamente parece inconcebible, parece determinarse más por el hecho de ser de día o de noche que por un análisis racional. Así, en la noche del 10 al 11 de abril, Nevers piensa: "*Imposible dormir*. Se recriminaba por haber considerado tan superficialmente el olvido de las llaves. Si los presidiarios las descubrían: incendios, rebelión, tribunal, guillotina, o las islas, hasta la muerte" (p.63); pero por la mañana: "A la mañana estaba más tranquilo. Decidió pasar otro día en Cayena, descansando. Volver a las islas era como recaer en una enfermedad. Tal vez lo esperarían situaciones que alterarían, que arruinarían su vida" (p. 63). Pero en la noche del día 11 reincide en su visión afligida: "Pasó la noche esperando que llegara la mañana, para irse. Su conducta le parecía

inconcebible" (p. 65); y a la mañana siguiente, nuevamente cambia de parecer: "Se despertó a las nueve. Estaba cansado, pero había recuperado la lucidez: el viaje era inútil; la probabilidad de que se produjeran calamidades, insignificante" (p.67).

Dreyfus parece compartir con Nevers el gusto por el desplazamiento; en una asombrosa, como cándida, apología del tránsito inacabable e inmotivado, le confiesa a Nevers el ideal de su vida: "Ir a Buenos Aires. Unos contrabandistas brasileños le habían comunicado que por unos pocos céntimos, en Buenos Aires, el hombre se pasea en tranvía por toda la ciudad" (p. 55).

¿Cuál es o debe ser el espacio de la utopía? En *Plan de evasión* se plantean dos posturas ante esta pregunta. La que postula al espacio urbano, civilizado, como propio de aquella; y la contraria, que identifica al espacio natural, alejado de la civilización, como el espacio utópico. Dreyfus y Nevers, una vez que éste ha residido en las islas de la Salvación, se identifican con la primera postura; Castel, Favre y Deloge, los dos últimos adoctrinados por el primero, creen en las islas solitarias. La temeraria labor que Castel se ha impuesto es la de crear, en el seno de la civilización, el espacio utópico de lo originario:

-Usted, si pudiera irse, ¿qué lugar elegiría para vivir?

[...]

-Me iría a una isla solitaria.

Hasta llegar a las islas, Nevers había soñado con la isla solitaria. Le indignó que ese sueño pudiera engañar a un recluso de la isla del Diablo.

-Pero ¿no prefiere volver a Francia, a París? ¿Tal vez a América?

-No -replicó-. En las grandes ciudades no es posible encontrar la felicidad. (Nevers pensó: esta es una frase que ha leído o que ha oído.).

-Además -aclaró Deloge, con, voz profunda-, el señor gobernador nos ha explicado que, tarde o temprano, nos descubrirían. (p.81)

Durante su estancia en las islas de la Salvación, Nevers habitó también dos modalidades singulares del espacio, o mejor, metaespacios: el espacio de la representación

y el espacio mental; ambos forman parte importante de la vida fenomenológica de Nevers.

La referencia a estos espacios es reiterada en la obra; baste aquí tan sólo una mención:

En ese terrible momento se veía como desde afuera y hasta se permitió bromear consigo mismo: atribuyó -sin mucha originalidad- los «camouflages» del patio a un tal Van Gogh, un pintor modernista. Pensó que después él mismo quedaría en su memoria como en un infierno, haciendo bromas imbéciles en ese pintarrajeado patio de pesadilla y caminando hacia el horror. (p. 123)

La estancia de Nevers en las islas de la Salvación no lo ha salvado; más bien ha ocurrido lo contrario. Para Enrique Nevers el espacio deseado ha quedado muy lejos del espacio habitado, que no ha sido otro que el de la angustia y el horror:

Sentí compasión -escribe- por ese deleznable contrabandista domiciliado en Cayena. Sentí compasión por todas las personas y por todas las cosas que veía. Ahí quedaban -como la gente que se ve desde la ventanilla, en los andenes de los pueblos de campo-: mi no merecida felicidad era partir. (p.101)

Enrique Nevers no partió. Nadie partió.

El espacio no es nunca tan sólo dato, lo dado, una extensión que preexiste al individuo y en la que éste se desenvuelve determinado por aquella. Más bien ocurre lo contrario; el espacio es resultado, proyección, de los diversos niveles organizativos de la vida: biológicos, psicológicos y sociales.³⁴

La creencia, tan querida por la ideología científicista, en una observación y percepción absolutamente objetiva, ya ha sido, afortunadamente, desacreditada por las modernas ciencias cognitivas. Toda percepción es siempre interpretación; no es posible la existencia de una sin la otra. La experiencia del espacio no es la excepción; así pues,

³⁴ Para Arturo Rico Bovio (1990), el espacio es una proyección del cuerpo. Este posee diversos niveles de interrelación con la realidad, a los que Rico denomina "matrices". Escribe Rico Bovio: "Una "matriz" del sentido del espacio y del tiempo es el medio de incubación de las interpretaciones personales acerca de ambas coordenadas de lo real[...] la corporeidad genera[...] espacio-tiempos distintos: el biológico, sensoriales y motrices; el social, de comunicación; el personal, psíquicos. Los tres interactúan[...]" (p. 75).

vivimos y habitamos el espacio, según lo construyen y nos lo entregan nuestras diversas y concurrentes aproximaciones al mundo.

En *Plan de evasión* se plantea explícitamente el problema de la percepción e interpretación del espacio, esto es, las implicaciones que aquellas tienen en la manera en que los sujetos construyen y habitan el espacio.³⁵ Por esto, en gran medida, el espacio de las islas será vivido por Nevers como un infierno, pues como dice Gérard Fourez: "lo que observamos es siempre un mundo estructurado por nuestro modo de verlo y de organizarlo" (1994: 41). Las experiencias traumáticas que Nevers vive en las islas tienen origen en su predisposición a ese espacio³⁶: "Usted llegó a estas islas con un prejuicio que lo honra, dispuesto a encontrar todo aborrecible" (p. 135), o también: "las ocultaciones que fueron indispensables y su prejuicio contra todo lo que había en las islas produjeron en usted una justificada repugnancia" (pp. 135 y 136).

El espacio-tiempo más singular de *Plan de evasión* es, sin duda, el de las celdas donde Castel "refugia" al Cura, Favre y Deloge. Las celdas son un espacio-tiempo donde se dan sinestesias muy singulares³⁷; para poderlo habitar, o mejor dicho, para poder crearlo, es necesario transformar las matrices corporal, biológica y social. Castel intenta construir su utopía a partir de estas transformaciones:

Un cambio en el ajuste de mis sentidos haría, quizá, de los cuatro muros de esta celda la sombra del manzano del primer huerto.

³⁵ En este sentido, Castel piensa que "La unidad esencial de los sentidos y de las imágenes, representaciones o datos, existe, y es una alquimia capaz de convertir el dolor en goce y los muros de la cárcel en planicies de libertad." (p. 148).

³⁶ Recordemos el inevitable círculo hermeneúico revelado por Heidegger.

³⁷ Los presos intervenidos por Castel generan el espacio tridimensional a partir de tres colores, tocan a distancia, ven a través de los cuerpos sólidos y opacos y sólo pueden oír lo que tocan. Cabe señalar que todo espacio es sinestésico, pues como lo demuestra Merleau Ponty (1994: 223 y ss.), existe un estrato originario del sentir que es anterior a la división de los sentidos: "La percepción sinestésica es la regla y, si no nos percatamos de ello, es porque el saber científico desplaza la experiencia, y que hemos dejado de ver, oír, y en general sentir, para deducir de nuestra organización corpórea y del mundo tal como el físico lo concibe lo que debemos ver, oír y sentir" (p.244).

[...]

Admitimos el mundo como lo revelan nuestros sentidos.

[...]

Esta cárcel en donde escribo, estas hojas de papel, solamente son cárcel y hojas para una determinada graduación sensorial (la del hombre). Si cambio esta graduación, esto será un caos en donde todo, según ciertas reglas, podrá imaginarse o crearse. (pp. 147 y 148)

Pero los cambios en la matriz biológica sólo son uno de los dos componentes necesarios para la gestación del nuevo espacio deseado por Castel. También se requiere transformar la matriz social, esto es, el ámbito de la producción e interacción simbólica (para Nevers, los símbolos son el único modo que tienen "los hombres para tratar la realidad", p. 127); el ámbito en donde los datos aportados por los sentidos terminan de formarse. Dicho de otra manera, todo nuevo proceso perceptivo genera, y es generado a su vez por un nuevo proceso interpretativo:

La esencia de la actividad mental consiste en cortar y separar aquello que es un todo continuo, y agruparlo, utilitariamente, en objetos, personas, animales, vegetales[...] mis pacientes se enfrentarán con esa renovada mole, y en ella tendrán que remodelar el mundo. Volverán a dar significado al conjunto de símbolos. La vida, las preferencias, mi dirección presidirán esa busca de objetos perdidos, de los objetos que ellos mismos inventarán en el caos. (p. 148)

El espacio que habita Nevers y el de las celdas de Castel, tan diferenciados en cuanto a la organización que de los sentidos deben poseer los sujetos que residen en ellos, tienen en común, comparten, la misma carencia: ambos son espacios en donde la intersubjetividad no existe, o casi no existe. Son espacios donde no se cohabita, donde no se convive; el otro no existe o no está.

5.2 Espacios incommunicantes

Plan de evasión no sólo comparte con *La invención de Morel* el carácter cerrado o circunscrito del espacio, y que le confiere a éste la posibilidad de erigirse en terreno propicio a lo fantástico; también es común a ambas obras la condición aislante e incommunicante del espacio, misma que sume a los protagonistas en el desamparo afectivo y la soledad.

En las primeras líneas de *Plan de evasión*, el protagonista le pide apoyo y amparo a su tío, con lo que rápidamente conocemos la índole lesiva que el espacio de las islas tiene para aquél. La condición de abandonado y recluso de Nevers se insinúa en el hecho de que su petición de socorro la ha tenido que realizar por escrito (en una carta) y ésta ha tenido que cumplir un largo viaje para ser recibida. De esta manera, la condición de deportado de Enrique Nevers y su experiencia de confinamiento se plantean desde el inicio de la obra.

El viaje a las islas y su arribo, no menos que su estancia en ellas, son vividos por Enrique Nevers como profundamente negativos: "*Todo fue ominoso desde que sali de Re, escribe, pero al ver las islas tuve un repentino desconsuelo*" (p. 11). A diferencia del protagonista de *La invención*, que tiene en el espacio de su isla innombrada el leve consuelo de un refugio difícil, Enrique Nevers vive el espacio de las islas como una auténtica prisión: "Entre presidiarios, liberados y carceleros, se consideraba un presidiario" (p.7).

Lo más doloroso del exilio para Nevers es la separación de su prometida Irene: "*Desde el día en que partí de Saint-Martin, hasta hoy, inconteniblemente, como delirando, he pensado en Irene*" (p. 5). Reiteradamente a lo largo del texto, Nevers habla de su objetivo vital: salir de las Guayanas y regresar con Irene: "Reflexionó: si no olvidaba que su único propósito era salir de ese maldito episodio de las Guayanas, volvería muy pronto a Francia, a Irene" (p. 50). De esta manera, el viaje y la reclusión de Nevers en las islas

representan la suspensión de su vida amorosa. Aparte del amor por Irene, ningún otro afecto importante parece mover a Enrique Nevers. El contacto con su familia se presenta como muy poco significativo: "En la carta de esa fecha me agradece unos libros que le mandé, y me dice que su primo Xavier fue la única persona de la familia que lo despidió" (p.22). Sin otros afectos a los que extrañe, la separación de Irene debe resultarle a Nevers particularmente penosa.

El viaje con el que Nevers se aleja de su prometida debe parecerle a aquél inacabable. Al ya de por sí largo tiempo que duró el viaje (Nevers partió el 27 de enero y desembarcó en Cayena el 18 de febrero) deben sumársele los cuatro días que Nevers debe esperar en la capital del presidio para ser trasladado a las islas. Así, la distancia que separa a Nevers de Irene parece cubrirse casi en un mes.

Pero con todo, el gran amor que parece profesarle Nevers a Irene no basta para zanjar el carácter un tanto anfractuoso de su relación. Pierre Brissac consigue que Enrique Nevers se someta a su voluntad y se marche, prácticamente exiliado, a las Guayanas, a través de la amenaza de contar a Irene el asunto de unos documentos extraviados, asunto en el que, según insiste Nevers, éste no ha participado y no es en lo absoluto responsable. Nevers sucumbe, presa de su pusilanimidad y debilidad, al chantaje de Pierre y se marcha.

Enrique Nevers intenta explicar que su tío Pierre, pese a creer en su inocencia, lo envíe por un año exiliado a las Guayanas con diversas razones: "la contaminación que dejan las acusaciones[...]; la ilusión de que el viaje y la rigurosa vida en las Guayanas interrumpieran su *desagradable personalidad de traspachador de café*; la esperanza de que Irene dejara de quererlo"(p.36). ¿Por qué Pierre tendrá interés en que Irene no quiera a Nevers? Y lo que es más, ¿cómo Nevers, imaginando la esperanza de Pierre, accede sin

más a marcharse ? Una extraña "complicidad" puede imputársele a Nevers en su abandono de Irene.

Para Pierre Brissac, Nevers no es una buena pareja para Irene; Antoine Brissac registra que cuando Nevers recibe la noticia, completamente inesperada, de que su primo Xavier lo sustituirá en su puesto en las Guayanas, "Estaba feliz; se creía ecuánime. Intentaba justificar a Pierre (le daba la razón: ningún hombre era digno de Irene, y él, *pálido conversador de café*, menos que otros)" (p.36). El manifiesto interés de Pierre por Irene sugiere la protección y el cuidado que brinda un enamorado o de quien se interesa íntimamente por la persona protegida.

Enrique Nevers nunca le comentó a Irene el asunto en que estaba envuelto. Antoine Brissac, justificadamente, piensa que la conducta de Nevers hacia su prometida es muy extraña y la forma como éste la explica, insuficiente. Inteligentemente apunta que el comportamiento de Nevers fue, justamente, lo que "permitió la *jugada* de Pierre" (p.36). Para el mismo Nevers, su conducta resulta ininteligible, y sólo acierta a justificarse pobremente:

Si te he convencido a tí; si a Pierre, que prefería no creerme, lo he convencido, ¿qué dificultad podía haber con Irene, que me quiere ? (escribo esto con supersticiosa, con humillante cobardía)...La única disculpa de mi perversidad con Irene es mi estupidez y mi perversidad conmigo. (pp.36 y 37)

La manera en que Nevers se comporta con Irene parece sumamente extraña e incoherente; sin embargo, la teoría mimética, o teoría de la triangularidad del deseo, de René Girard, vuelve inteligible el extraño comportamiento de Enrique Nevers.³⁸

³⁸ Para René Girard, Shakespeare es el descubridor del deseo mimético; Girard emplea el enfoque del análisis mimético para resolver los "problemas" de las obras bautizadas por la crítica de lengua inglesa de *problem plays*. Escribe Girard: "Este enfoque [el mimético] revela la unidad dramática del teatro de Shakespeare y su continuidad temática[...] Pero, sobre todo, el enfoque mimético desvela un pensador original, avanzado en

Dice René Girard que la imitación social, a la que generalmente se le reduce al terreno del vestido, las manías, la manera de hablar, los gestos; también está presente, y de manera muy intensa, en el deseo amoroso; de hecho, la naturaleza de éste es esencialmente mimética. Los grados y variedades de la manifestación del deseo mimético son muchos, pero en esencia, la teoría mimética estipula que el deseo de los hombres engendra, crea, deseo; busca reproducirse miméticamente. Los humanos, inconscientemente, deseamos lo que otros desean; para incrementar nuestro propio deseo, buscamos transmitirlo de diversas maneras a otros; buscamos reproducirlo miméticamente al crear una triangularidad amorosa. El deseo humano posee una dimensión trágica, dramática.³⁹ Una forma de conseguir esto, y que parece que Nevers emplea, consiste en generar las circunstancias que permitan el acercamiento y, con esto, la emergencia del deseo, en distinta magnitud, según el particularísimo caso y condición mimética de quien busca generar esto, entre la persona

varios siglos a su tiempo, más moderno que ninguno de nuestros autodenominados maestros-pensadores" (1995: 10).

El deseo mimético, aclara Girard, de ninguna manera es simplificador, todo lo contrario; sus manifestaciones son muy variadas y sutiles; el deseo mimético posee, y esto se revela notablemente en las obras de Shakespeare, una condición "proteiforme".

³⁹ En uno de sus análisis de *Troilo y Cressida*, explica René Girard: "Más allá de una determinada fase, reanimar o reconstruir un deseo sólo es posible mediante su *mise en abyme*. La obra fuera de la obra que Pándaro monta sólo puede existir en una obra teatral transformándose en eso tan característico de Shakespeare que es *la obra en la obra*. Si todo Pándaro es una especie de dramaturgo, cualquier dramaturgo es más o menos pandárico. *Troilo y Cressida* es una obra escrita y puesta en escena por Pándaro.

Gracias a él, dos temas omnipresentes en Shakespeare se funden en uno solo. Por una parte, el deseo cada vez más "sodomasoquista" y teatral; por otra, el propio teatro, cada vez más consciente de su naturaleza mimética" (1995: 202 y 203).

Como buen personaje mimético, pandárico, Nevers posee una vocación dramática; Antoine Brissac reconoce esta condición de su sobrino: "Nevers, como tantos hombres, murió ignorando que su realidad era dramática" (p.87).

La inclinación natural de Nevers a la actuación es clara en la obra: "No pensaba en los medios de contrarrestar estas calamidades: angustiosamente se veía refutando, con esfuerzo, con futilidad, las acusaciones ante una corte marcial" (p.63); "Aspiraba a tener una vívida conciencia de la situación: tenía la conciencia de un actor que recita su parte" (p.65); "Su color era cadavérico, como el de las caras de los malos actores, cuando representan papeles de viejos. Tal vez esta apariencia de mal actor le recordó a Nevers su intención de representar" (p.84); "Dreyfus abrió una puerta y quiso que Nevers pasara primero: éste dijo: «lo sigo» y, con disimulo, consciente de su ineficacia y teatralidad, empuñó el revólver" (p.108); "Esto era sólo el simulacro de un diálogo, y Nevers se distraía mientras le contestaban" (p.116); "Pasó por el escritorio, como en un sueño se vio mirando esos muebles viejos [...]" (p.122). Nevers, claro es, no hace teatro en el teatro, sino teatro en la novela.

amada y un tercero o terceros. Y todo esto no tanto por un "malsano" gusto de ser "traicionados", sino, paradójicamente, para incrementar la propia pasión amorosa.

El temor de Nevers de ser traicionado parece fascinarlo: "Temía todo: desde la enfermedad, el accidente, el incumplimiento en las funciones, que postergara o vedara el regreso, hasta una *inconcebible traición de Irene*" (p.7). Si esta hipotética traición de Irene es ciertamente "inconcebible", como la juzga Nevers, entonces ¿para qué preocuparse sin motivo? Y si no es tan "inconcebible", como afirma Nevers, entonces ¿por qué permitió tan dócilmente que Pierre lo enviara a las islas, cuanto más que el interés de Pierre por Irene es más que evidente? La respuesta parece estar en el carácter mimético de Nevers.⁴⁰ De la misma manera, no es casual que Nevers se atormente con la, para él, injustificada hipótesis de la infidelidad de Irene con Xavier Brissac; su temor es muy consecuente con su carácter hipermimético. En la carta que Xavier Brissac le comunica a Nevers que lo reemplazará en las Guayanas, le menciona también que tiene un mensaje de Irene para él; con toda razón, dada la disposición mimética de Nevers, esto le resulta preocupante:

¿Por qué Irene le mandaba un mensaje con ese imbécil? Quizá el uso de tan rudimentario medio de comunicación se explique por el deseo de Irene de no perder una ocasión de alegrarme, de repetirme que me espera y me quiere. Ése era el mensaje. Ése era el importante mensaje de todas las cartas de Irene. Sin embargo, confiesa, en algunos momentos de absurda sensibilidad (tal vez por el ambiente o por el clima, aquí no son raros) me entrego a vergonzosos temores. No debería mencionar estos sentimientos insignificantes: los menciono para que me avergüencen, para que desaparezcan. (p.37)⁴¹

⁴⁰ Los versos de Verlaine que Nevers le envía a Irene en una carta son muestra clara de su carácter mimético. Pretende Nevers trasladar, comunicar, a Irene su propio actuar y sentir. Antoine e Irene caen en la cuenta de su intención: "Irene le reprocha (con razón) que le mande esos versos, tan luego él, que la dejó" (p. 37).

⁴¹ Dice René Girard que "Cressida pertenece sin duda al infierno mimético de la obra, no sabe resistirse a los seductores, y sus sucesivas fascinaciones, al igual que la mezquindad de sus cálculos, son eminentemente «bovarianas»[...]» (1995: 174). En *Plan* también existe una Cressida; Irene, como aquella, también pertenece al infierno mimético de la obra. Irene, "cresídica", igualmente se muestra incapaz de resistirse a los seductores. Considerando que Nevers partió de Saint-Martin el 27 de enero, arribó a Cayena el 18 de febrero y recibió la carta en que Xavier Brissac le avisa de un mensaje de Irene el 23 de marzo, es harto probable que Irene mantuviera relaciones amorosas con Brissac cuando Nevers aún se encontraba viajando a las Guayanas.

Al margen de la condición mimética de Nevers y su participación inconsciente en su alejamiento de Irene, el caso es que el espacio de las islas es sufrido por Nevers como un doloroso exilio. El espacio de las islas posee un carácter negativo, asechante, para el amor. Partir a las Guayanas constituye una experiencia dolorosa para el enamorado porque implica alejarse del ser amado; en este sentido escribe Xavier Brissac: "*Lo que fue una tortura para el que se creía amado [se refiere a Nevers], qué dolores no deparará al que es amado?*" (p.58).

Lo que en el espacio de las islas tanto temía Enrique Nevers, y que finalmente se confirma en los hechos, aunque no sabemos si éste llega a saber de ello, Xavier Brissac también lo vive: el temor de que Irene pueda dejar de quererlo. La relación amorosa de Irene con cualquiera de sus enamorados, mientras éstos se encuentran en las islas, parece verse amenazada por la fragilidad: "*Pienso con misericordia que esa absurda mentira [la de que él, Xavier Brissac, asesinó a Nevers] pueda llegar a Saint-Martin, y ser empleada por Pierre para torturar a mi idolatrada Irene, para reprocharle su pasión hacia mi*" (p.158).⁴²

Durante su travesía a las Guayanas, Xavier Brissac niega que su viaje pueda originarse en un velado interés de Pierre Brissac: "*Respetuosamente, pero firmemente, declaro que mi viaje no prueba « esa perversa manía de Pierre: mandar sobrinos a la isla del Diablo »*" (pp. 56 y 57). Más tarde, ya en las islas, reconoce la realidad: "*Pierre engañó a Irene, me acusa del robo de los documentos, me calumnia... Creo recordar que la misma acusación motivó el exilio de Enrique. Sin embargo, Pierre ordenará mi regreso. No*

40 La constancia de Irene también se revela frágil en el temor de Xavier Brissac de que Pierre pueda convencerla, mediante una intriga, a dejar de quererlo. El "bovarismo" de Irene se insinúa claramente en la obra.

ignora que las copias de la correspondencia de Enrique cayeron en mis manos" (p.157).

De esta manera se revela cómo el espacio de las islas funciona en los hechos como un presidio para los enamorados de Irene; la colonia penitencial es la cárcel que les destina Pierre Brissac, a todas luces otro enamorado de Irene.

Nevers, durante su travesía a las Guayanas, se mantiene alejado de los otros y se muestra renuente a establecer contacto alguno; ésta situación prefigura el muy escaso contacto que tendrá con los otros durante su estancia en Cayena y las islas y el profundo recelo con el que se desenvolverá allí: "Los mejores momentos del viaje los pasó con los libros de Julio Verne, o con un libro de medicina, *Los morbos tropicales al alcance de todos*, o escribiendo sus *Addenda a la Monografía sobre los juicios de Olerón*: los más ridículos, huyendo de conversaciones sobre política o sobre la próxima guerra [...]" (p.6).

Las razones por las que debe emprender el viaje a las Guayanas y alejarse de su prometida crean en Nevers un rechazo completo por todo lo que tenga que ver con el presidio al que se dirige. Los sentimientos de extrañeza ("*La isla no es un lugar ameno: en todas partes, el horror de ver presidiarios, el horror de mostrarse libre entre presidiarios*", p.12) y repulsión ("Confundido por el espanto de vivir en una prisión, no hacía distinciones: los guardias, los presidiarios, los liberados: todo le repelía", p.6) constituyen la base emocional con que Nevers establece sus vínculos con los otros en las islas y Cayena.

El equívoco y la confusión definen las relaciones de Nevers con Castel y Dreyfus. Nevers aún no ha visto ni hablado con el gobernador cuando, tras percatarse del camuflaje de la isla del Diablo, escribe de éste: "*¿Qué significa esto? [...] ¿Qué es un perseguido, el gobernador? ¿Un loco? ¿O significa la guerra?*" (pp.13 y 14). La enemistad de Nevers hacia el gobernador aparece desde el inicio de su relación con éste: "*El gobernador es profesionalmente simpático*", dice Nevers; pero confiesa que él, desde el primer momento,

lo miró con hostilidad" (p.28). Para el gobernador, la hostilidad de Nevers es más que evidente: "Convengo que usted me ha dado claras y repetidas pruebas de no querer ningún trato conmigo" (p.135).

La desconfianza de Nevers hacia el gobernador es meditada y decidida: "debo cuidarme de sus cavilaciones y astucias de enfermo" (p.21). Esta decisión de Nevers se ve vigorosamente reforzada tras ver al gobernador caminando a lo lejos seguido por una "manada de heterogéneos animales" (p. 21); más tarde, meditando en el acontecimiento, escribe: "*Un perro puede tolerarse como el vanidoso apéndice de tante Brissac. Pero, ¿ cómo tratar, cuál es el límite de asco para tratar a un hombre que se rodea de manadas de mal olientes animales ?*" (p.26). La observación de Nevers parece exageradamente despreciativa y ofensiva; el asco es un nexo de aversión muy intensa. El grado de aversión hacia el gobernador no parece justificarse y más bien se deja ver como la canalización hacia éste de la frustración de Nevers por encontrarse en las islas.

Más tarde, al leer las peticiones y el informe que dejó el gobernador, Nevers percibe su conducta como equivocada y lo lamenta: "Declara Nevers que una vanidosa vergüenza y un mal contenido arrepentimiento (por su conducta con el gobernador) le oscurecían la mente [...]" (p.139). El arrepentimiento de Nevers no basta para salvar la distancia que lo separa, en ese momento, del gobernador. Habitantes de espacio-tiempos distintos, la comunicación entre estos personajes parece irrealizable: "Se movió para socorrer al gobernador, aunque secretamente contenido por una inexcusable repugnancia de tocarlo (esta repugnancia no estaba relacionada con el aspecto del gobernador, sino con su estado, o mejor dicho, con la asombrada ignorancia que tenía Nevers sobre su estado.)" (p.140). Finalmente, el desconocimiento que tiene Nevers de esta situación le impide evitar que Castel muera estrangulado por el cura.

Aunque el grado de paranoia de Nevers en relación con Dreyfus es mucho menor a la que muestra en su relación con Castel, su relación con el primero dista de ser equilibrada. El aprecio que Nevers llega a experimentar por Dreyfus constantemente se ve ofuscado por la desconfianza.⁴³

La desconfianza de Nevers no se limita únicamente a su relación con el gobernador y Dreyfus; más bien se trata de un estado y disposición general de Nevers. Así por ejemplo, de Berheim, un preso político con el que se entrevista para obtener información comprometedor del gobernador, escribe: "Casi no oía [a Berheim]. Pensaba que no era fácil determinar si un hombre estaba loco" (p.39).

A diferencia de su comportamiento en Francia, donde, según nos enteramos por sus cartas, mantenía una vida social muy activa (en el café), en el espacio de la colonia penal Nevers rehuye todo contacto personal. Ante el interés manifiesto de los Frinziné por incorporarlo a su círculo de amistades, Nevers se muestra renuente; transige medianamente por compromiso, pero el interés por vincularse no existe.

En el espacio de las islas, Nevers ve reducido notablemente su trato interpersonal, tanto íntimo y personal como social. De esta manera, el espacio de las islas adquiere un sentido de aislamiento e incomunicación. Su reducido contacto personal y afectivo se circunscribe a los momentos en que departe con Dreyfus: "hablar durante las comidas era una modesta y agradable tradición" (p.41) y al correo que mantiene con su tío e Irene. Las Guayanas son para Nevers un espacio de exilio.

⁴³ Los ejemplos de esto se multiplican en la obra. He aquí una muestra: "Al escuchar entrecerraba los ojos y estiraba apenas la boca: *en su expresión hay un evidente sarcasmo, una reprimida sagacidad*" (p. 12); "Porque aborrezco todo lo que hay en esta colonia, he sido injusto con el pobre judío[...]" (p. 25); "En el tono de Dreyfus había ansiedad. Nevers se preguntó si era verdadera o fingida" (p. 116).

El movimiento de Nevers en el espacio, su desplazamiento en éste, es, también, una inmersión. El espacio de *Plan de evasión* parece organizarse en una suerte de *mise en abyme* de espacios circunscritos. En su aventura en las Guayanas, Nevers se introduce progresivamente en espacios cada vez más internos. En su arribo a Cayena, Nevers entra a un espacio aislado, en tanto que es muy lejano y ajeno a su espacio familiar. Pero el espacio de las islas, comparado con el de la capital del presidio, le resulta a Nevers mucho más opresivo y cerrado. La escala obligada de cuatro días en Cayena y el traslado de ésta a las islas duplican la experiencia del arribo a un espacio cercado. A su vez, la estricta prohibición de arribar a la isla del Diablo y los misterios que ésta encierra la convierten en un nuevo espacio circunscrito, cerrado al entorno (las otras islas y Cayena). Tras las expediciones secretas de Nevers a la isla del Diablo y su entrevista con Deloge y Favre, el edificio donde trabaja Castel se convierte en el nuevo espacio circunscrito de las islas. Pero el edificio también encierra en su seno otro espacio, el pabellón de las celdas donde residen los "enfermos", como los llama Nevers. La localización que de las celdas nos da Antoine Brissac es muy significativa; connota muy efectivamente el carácter interior y aislado de aquellas: "En el centro [del pabellón], en el piso bajo, hay un patio abierto; en el centro del patio, una construcción cuadrangular, que antiguamente contenía cuatro celdas iguales" (p. 109). De esta manera, no es tan sólo la disposición emocional de Nevers hacia las islas lo que lo aísla; también su tránsito, su desplazamiento físico, lo aleja de una realidad familiar y natural.

No es casual que las celdas, siendo el espacio más aislado de la colonia, sirvan para alojar a unos hombres que, dada la particular organización de sus sentidos, se encuentran imposibilitados para actuar en el exterior, para comunicarse y establecer vínculos profundos con los otros.

El objetivo de Castel es, como ya lo he señalado, fundar un espacio paradójico, una cárcel libre, convertir "*Los muros de la cárcel en planicies de libertad*" (p. 148). Para ello, Castel busca convertir, transmutar con operaciones alquímicas a las celdas en el Paraíso: "Un cambio en el ajuste de mis sentidos haría, quizá, de los cuatro muros de esta celda la sombra del manzano del primer huerto" (p. 147).

Castel busca concretar el Paraíso terrenal, las planicies de libertad, en el espacio de una isla solitaria:

Pensé: para los pacientes, las celdas deben parecer lugares bellos y deseables. No pueden ser las casas natales, porque mis hombres no verán la infinidad de objetos que había en ellas; por la misma razón, no pueden ser una gran ciudad. Pueden ser una isla. La fábula de Robinson es una de las primeras costumbres de la ilusión humana[...]

[...]

Desperté en mis hombres la esperanza de libertad; les reemplacé el anhelo de volver al hogar y a las ciudades por el antiguo sueño de la isla solitaria. (pp. 149 y 150)

En el espacio utópico imaginado por Castel, la vida social no es deseable. La libertad parece irrealizable en contacto con la civilización y las celdas deben conformarse entonces tan sólo como espacios naturales:

Un punto capital era, pues, enfrentar a los pacientes con una realidad que no abundara en elementos. Enumérese una habitación corriente: sillas, mesas, camas, cortinas, alfombras, lámparas ... Ya la interpretación de una silla me pareció un problema agotador.

[...]

Las celdas son cámaras desnudas y para los transformados pueden ser los jardines de la más ilimitada libertad. (p. 149)

Las celdas son espacios profundamente ambivalentes. Nevers, y muy probablemente cualquiera imposibilitado para habitarlas, tan sólo las ve como celdas vacías cuya decoración es sumamente repugnante. Pero para sus habitantes, al menos en teoría, las celdas son islas solitarias.

Para un observador externo y totalmente ajeno a la realidad de las celdas, los "transformados" en ellas pueden ser vistos como curiosas e interesantes exhibiciones detrás de un vitrina: "me resolví a dar yo mismo el paso[...] desde ahora ceso como hombre de ciencia, para convertirme en un tema de la ciencia" (p. 137), escribe Castel para referirse a su propia inclusión como habitante de las celdas. El diseño mismo de las celdas parece sugerir la posible condición de exposición de los habitantes de las mismas; la construcción de éstas permite que fácilmente se pueda ver lo que ocurre dentro de ellas: "Las celdas no tienen techo; se vigilan desde arriba" (p. 109). Y en efecto, las celdas parecen participar de una condición de vitrinas; es la primera visión que Nevers tiene de los transformados en sus celdas, rápida y claramente tiene conocimiento de la situación de cada uno:

El gobernador, con un lápiz en la mano repetía palabras casi ininteligibles y pasaba lentamente de la perplejidad a la desesperación y de la desesperación al júbilo. Favre, más gordo que nunca, lloraba sin mover el rostro, con la definitiva fealdad de las estatuas burlescas. El Cura representaba el papel de fiera acorralada: con la cabeza baja y espanto en los ojos parecía merodear, pero estaba inmóvil. Deloge sonreía vanamente, como si estuviera en el cielo y fuera un bienaventurado (infimo y pelirrojo). (p. 113)

La aparente inmovilidad de los transformados acentúa el carácter de exhibición detrás de un aparador.

La condición ambivalente de las celdas es vivida por Castel. Éste reside en su celda dolorosamente, dado que aún se mantiene unido a la espacio-temporalidad del mundo exterior. Escribe Nevers:

En mi opinión, el gobernador estaba seguro de participar del sueño de las islas, que infundió en otros; pero de perder para siempre nuestra visión de la realidad, tuvo miedo; en algún momento tuvo miedo. Por eso repetía las letras y quería dibujarlas; por eso trataba de recordar que la lanza[...] era, también, un papel; de recordar que la medalla[...] era también, un lápiz; de recordar que las temibles aguas quietas que lo rodeaban eran, también, cemento. (p. 154)

Al principio de la novela, a Nevers se le presenta una imagen que anuncia la futura condición en que se encontrará Castel. En el "castillo" vio a los reclusos *"en celdas diminutas, mojadas, solitarios[...] los locos, extenuándose para escribir con las uñas un nombre, un número, en las paredes, ya imbéciles"* (p. 15). Tanto Castel como los reclusos en el "castillo" se esfuerzan por participar de una dimensión de lo real que ya se les ha escapado, parece que definitivamente.

Castel diseñó las celdas de modo que sus pobladores quedaran aislados del exterior.⁴⁴

Castel rodeó las islas por este mar aparente, para que los transformados no emprendieran viajes a regiones de imprevisible interpretación. Los espejos de las celdas periféricas proponen imágenes conocidas, que alejan los inconjeturables fondos del patio. (p. 153)

Pero la intención de Castel no es la de aislarlos como represión, sino la de protegerlos: "Para protegerlos de los ruidos, que podrían comunicar una realidad contradictoria (la nuestra), combiné el oído con el tacto. La persona u objeto productor de sonidos debe tocar al paciente para que éste oiga" (pp. 150 y 151).

Aunque la intención de Castel no es proporcionar a los transformados la posibilidad de mantener contacto visual entre ellos, éste se hizo posible al buscar aquél proporcionarles un espacio visual extenso que favoreciera su experiencia de una vida libre: "Combiné la vista con el oído. Los otros hombres oyen, más o menos bien, a través de un cuerpo sólido. Los transformados ven a través de un cuerpo sólido y opaco. Con esto perfeccioné la

⁴⁴ Todas las acciones de Castel se dirigen a conseguir el aislamiento del exterior. De ahí que su centro de operaciones sea la isla del Diablo y la proteja con la expresa prohibición de arribar a ella. Como preparación a lo que será la vida de sus pacientes en las islas artificiales, Castel los adoctrina en contra del contacto con el exterior y les hace temerle: "Deloge desconfiaba[...] -No temas -insistía Favre-. El señor quiere ayudarnos. Podemos hablar con él y saber lo que pasa en el mundo" (p. 81).

abolición visual de los límites de la celda" (p. 152). De esta manera, el contacto visual entre los transformados es posible, dado que, como se recordará, cada celda comparte una pared con las tres restantes.

En el espacio de las celdas, fuertemente sinestésico, los transformados no sólo pueden verse a través de las paredes; también les es dable tocarse a distancia. Pero el desarrollo de esta facultad, delicada, no se dio como resultado de una búsqueda intencionada sino por casualidad: "La primera de mis operaciones determinó una imprevista asociación de nervios táctiles, visuales y auditivos; como consecuencia, el paciente pudo tocar a distancia[...]" (p. 152). Por falta de tiempo, como lo señala Castel en su informe, no pudo resolver sobre la conveniencia de dicha facultad y se vio obligado a proporcionárselas a todos sus transformados.

De todas las transformaciones introducidas por Castel en los sentidos de los habitantes de las celdas, la facultad de tocar a distancia es, sin lugar a dudas, la más delicada de todas. No es casual que ésta determine la ruina de la utopía preparada por Castel. Ciertamente, la posibilidad de ser tocado a distancia altera dramáticamente la naturaleza de la proxémica humana; los riesgos que conlleva son enormes; de ahí que Castel se preocupe por la bondad de la misma: "Por falta de tiempo para comparar y resolver no introduje cambios en mis operaciones[...] todos mis pacientes gozan de esa facultad, quizá benéfica[...]" (p. 152).

Los transformados de las celdas se encuentran aislados del exterior, pero pueden interactuar entre sí, con lo que el objetivo original de Castel de proporcionarles como espacio de libertad al de una isla solitaria no se cumple cabalmente.

La representación, cuando se da en el marco de un espacio teatral, esto es, de un espacio de representación "pactada" entre un(os) actor(es) y un(os) espectador(es), tiene la

cualidad de comunicarle al(os) segundo(s), por reflejo, imitación, comparación, alusión, simbolización, o por cualquier otra relación o relaciones, el reconocimiento de su(s) propia(s) vida(s).⁴⁵ Pero cuando la representación se da sin acuerdo mutuo, esto es, ocurre por una decisión unilateral y sin conocimiento del otro, quien por lo mismo ya no es un interlocutor, la representación pasa a ser burla o engaño; quien así representa se distancia afectiva y comunicativamente del otro, a quien usa y cosifica al convertirlo en un participante, como actor o espectador, involuntario e ignorante de su situación.

El segundo sentido de la representación apuntado arriba es el que para Nevers posee la primera visión que de los transformados en las celdas tiene: "Sospeché que estuvieran representando, que todo fuera una broma inescrutable, para confundirlo o distraerle, con designios perversos" (p. 112). Las celdas adquieren la condición de espacios de representación.

Consecuente con la interpretación de Nevers, quien ve en las celdas el espacio de un escenario para representaciones engañosas, es el hecho de que las celdas se constituyen como espacio de ilusión. Todas las celdas que los habitantes de las mismas ven en los espejos, y que muy probablemente conforman un archipiélago infinito, pues se generan por el enfrentamiento de dos espejos, son mera ilusión: reflejo y reflejo de reflejos. Explica Castel en su informe:

Visión panorámica del hombre que está en la isla, o celda, central: bordeando la isla, las playas (franja amarilla y azul, casi totalmente

⁴⁵ Dice Gadamer que: "Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo.

Sin embargo, tampoco se comprende la esencia más profunda del reconocimiento si se atiende sólo al hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, esto es, de que se reconoce lo ya conocido. Por el contrario, la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo más que lo ya conocido. En el reconocimiento emerge lo que ya conocíamos bajo una luz que lo extrae de todo azar y de todas las variaciones de las circunstancias que lo condicionan, y que permite aprehender su esencia (1984: 158).

desprovista de rojo); luego, los brazos de mar (las paredes); luego, las otras islas, con su poblador, y sus playas; luego, hasta el horizonte, islas rodeadas por brazos de mar (las anteriores, reflejadas en los espejos de las paredes periféricas).

Visión de los pobladores de las islas periféricas: por tres lados ven las otras islas; por los espejos su propia isla, las otras y las que reflejan los espejos de las otras. (p. 153)

Al principio de la novela, Nevers, tras ver al gobernador seguido por un grupo de animales, declara: *"El desarrollo sensorial de los animales es diferente del nuestro. No podemos imaginar sus experiencias. Amo y perro nunca vivieron en el mismo mundo"* (p. 26). Hacia el final de la obra, leemos en el informe de Castel: "Todas las especies animales que aloja el mundo viven en mundos distintos" (p. 147). Las opiniones coincidentes de Nevers y Castel dan una imagen muy clara de las relaciones posibles de los transformados con quienes no lo están. Unos y otros habitan mundos distintos; de ahí que las relaciones entre ellos se vuelvan impracticables o sumamente penosas:

-¿No quieren oír? [...] Usted dijo que simulaban. ¿Están enfermos o no?
-A las claras. Pero yo he departido con ellos, y sin gritar -lleve la cuenta-, sin levantar la voz. Y de pronto no me oían, como si hablara en turco. Era insignificante que gritara. Yo me ponía airado: creía que se mofaban de mí. Hasta llegué a inventar que era yo el que había perdido la voz, mientras mis alaridos me ensordecían. (p. 112)

Clara muestra de la prácticamente insalvable distancia que separa a los habitantes de las celdas de los otros es el sentimiento de asco que Enrique Nevers experimenta por los transformados: "Sintió asco; miedo no. Esos cuatro hombres parecían inofensivos" (p. 113).

Los cambios que Castel introdujo en las matrices cronotópicas de los habitantes de las celdas ocasionaron que éstos, claro es, habitaran un mundo distinto al de quienes no experimentaron dichos cambios. Una imagen que muestra muy sugerentemente la transformación espacio-temporal de los pacientes de Castel, y de éste mismo, nos la

proporciona Enrique Nevers: "Advirtió que habían cambiado de postura; durante unos segundos creyó que todos habían cambiado de postura bruscamente, cuando él miraba al gobernador; luego descubrió que se movían, pero de un modo casi imperceptible, con *lentitud de mimutero*" (p. 112).

Sin ningún elemento material a su alcance que les permita satisfacer sus necesidades físicas básicas, los habitantes de las celdas dependen por completo del exterior para sobrevivir; pero aunque existe esta dependencia, cualquier injerencia externa debe realizarse de modo que no se introduzcan elementos ajenos al espacio desnudo de las celdas:

En las celdas no había camas, ni sillas, ni otros muebles. Preguntó a Dreyfus:

-Me imagino que les ponen camas para dormir.

-De ningún modo -Dreyfus respondió implacablemente-. Es orden del gobernador. No se les arrima nada. Para entrar en las celdas me enfundo en un pijama como el de ellos. (p. 113)

Las intervenciones del exterior deben realizarse de manera que el contacto se minimice, y con ello el peligro de fracturar el orden interno y propio de las celdas ⁴⁶:
"Sospecho que para evitar interpretaciones imprevisibles, Castel resolvió que se hablara, se alimentara, se lavara a los transformados cuando duermen[...]" (p. 154).

La incomunicación y el desencuentro son también una realidad en el interior de las celdas; esto lo hacen patente las estrangulaciones cometidas por el Cura. Dice Rico Bovio que:

⁴⁶ Resulta irónico que justamente el desorden nace en el interior de las celdas, ocasionado por el delirio persecutorio del Cura. Explica Nevers: *"El Cura no vio hombres; vio monstruos. Se encontró en una isla, y él, en una isla, en el Pacífico, había tenido su más vívida experiencia, el sueño horrendo que era la clave de su alma: en la locura del sol, del hambre y de la sed, había visto las gaviotas que lo acosaban y a sus compañeros de agonía, como un sólo monstruo ramificado y fragmentario.*

[...]

En estas islas Felices el Cura había encontrado su isla de naufrago, había emprendido su delirio central, la cacería de monstruo" (p. 155).

Cada ser humano habita un mundo diverso, coincidente sólo en parte con el de los demás; el de sus relaciones intencionales con objetos ("cósicas"), con sujetos("proxémicas") y consigo mismo ("dianóticas"). Este complejo espacio-temporal se expande o se retrae según las aperturas y cierres practicados sensorial, motriz e introspectivamente. (1990: 73)

Lo apuntado por Rico Bovio se hace particularmente evidentemente en el Cura, quien al ser prósbita y estar marcado por la pesadilla vivida tiempo atrás en otra isla, no vio en los habitantes de las otras celdas a sus semejantes, ni percibió a su celda como parte de un espacio compartido (el conjunto de las islas) de libertad. Los cierres practicados por el Cura, para decirlo con Rico Bovio, retrajeron el espacio que habitaba; de esta manera, salvo en el hecho de ser una isla, el espacio habitado por el Cura no coincidió con el espacio habitado por los otros transformados.

El grado de conciencia de Castel en su celda, el momentáneo y difícil contacto que podía tener con su realidad anterior, distingue su espacio-temporalidad, tomando en cuenta lo apuntado arriba por Rico Bovio, de la de sus compañeros: "*¿Por qué repetía Castel los monstruos somos hombres?*" (p. 156). Parece que Castel puede reconocer (recordar) la naturaleza transformada de él y los otros habitantes de las celdas; lo que conlleva, necesariamente, que viva de manera distinta a como lo hacen Favre, Deloge y el Cura, el espacio de las celdas-islas.

La preocupación de Castel por conseguir que los transformados coincidieran en su interpretación del espacio habitado de las celdas, de manera que crearan espacios coincidentes, fracasó:

En estas interpretaciones podía influir la vida de cada sujeto. Como yo haría en cada uno cambios iguales, y como les presentaría realidades iguales, para evitar desagradables sorpresas en las interpretaciones me convenía elegir hombres cuyas vidas no fueran muy disímiles. (pp. 149 y 150)

La pregunta de Nevers: "*¿Cómo se ven, unos a otros, los transformados?*" (p. 155) es irresoluble para nosotros, pero es claro que no habitaron el mismo espacio y que no existió comprensión mutua. La utopía de Castel no se realizó.

5. ESPACIO E IDENTIDAD EN *DORMIR AL SOL*

5.1 Dimensiones pública, privada e íntima del espacio

El protagonista de *Dormir al sol*, lo mismo que los de *Plan de evasión* y *La invención de Morel*, experimenta al espacio como un ámbito de aprisionamiento; aunque Lucho Bordenave no se ve precisado a emprender un largo viaje para internarse en el territorio de una isla extraña, alejándose así de su espacio conocido y familiar, tal como les ocurre a los protagonistas de las primeras novelas de Bioy, el carácter circunscrito y aislante del espacio en el que se desenvuelve el protagonista de *Dormir al sol* es también una dolorosa realidad para éste.

Dormir al sol se abre con el escrito de Bordenave *in media res*, de tal suerte que el lector debe llenar, conforme efectúa su lectura, los huecos que el narrador-protagonista deja en su decir elíptico. En el primer párrafo de la novela, el narrador deja entrever la naturaleza del espacio en el que se encuentra. Se trata de un espacio cerrado, pero expuesto al exterior; súbitamente, Lucho Bordenave puede ser sorprendido por una intromisión desde el exterior. La situación en la que se describe parece ser la de un preso al que se vigila: Lucho Bordenave intenta establecer contacto con alguien en el exterior y al mismo tiempo cuida de sustraer a la observación vigilante de que parece ser objeto este hecho.

Las personas (incluidas las "personas ficticias" que constituyen los personajes de una novela) tenemos tres tipos de actuaciones: públicas, privadas e íntimas. La condición de observables o no y el grado en que quedan expuestas al exterior distingue a estos tipos de actuación. Al respecto dice Carlos Castillo del Pino:

[Las actuaciones][...]públicas, privadas e íntimas, se caracterizan, respectivamente, porque las primeras son necesariamente observables (visibles, audibles, etc.); las segundas podrían serlo, a poco que se den o la falta de cautela por parte del actor o el voyeurismo del observador; las terceras, por último, no pueden observarse y sólo se las puede inferir a través de lo que el sujeto dice o hace[...] (1989b: 27)

Y aunque el criterio para distinguir las actuaciones entre sí es claro, en la práctica se da que "la distinción entre unas y otras no siempre es fácil, y por tal motivo con frecuencia se traspan, por parte de los demás, de buena o mala fe, los límites que separan cada una de ellas entre sí" (Castilla del Pino, 1989a: 25). Justamente el allanamiento del espacio personal (privado e íntimo) es una constante en la novela que aquí nos ocupa. La mayoría de las veces, sino es que todas, este allanamiento se da de mala fe.

Las actuaciones no son en sí mismas públicas, privadas o íntimas, sino que adquieren su condición de tales según el espacio en el que se realicen, según las condiciones en que se efectúen. Como bien dice Castillo del Pino: "De lo que se trata, pues, es de la opción del espacio para la actuación. Si un espacio no nos gusta para esa actuación o elegimos otro o ninguno, y en este caso no actuamos" (1989a: 26). Así pues, es la selección del espacio para cualquier actuación lo que le confiere a ésta su carácter de pública, privada o íntima. Por lo mismo, las actuaciones pueden en ocasiones resultar "equivocadas", en tanto que no se escoge el espacio pertinente a ellas.

La fragilidad de los límites de los espacios privado e íntimo de Lucho Bordenave ocasiona que constante, inacabablemente, éste sufra la intromisión de lo "de afuera", de lo ajeno. Dicha fragilidad es resultado de las múltiples actuaciones equivocadas de Lucho y de quienes lo rodean. Ejemplo de tales actuaciones equivocadas son los reproches que, según

nos enteramos en las primeras páginas de la novela, Diana le hace a Lucho: "delante de la familia y, también, de vecinos y extraños, me reprochaba[...]" (p. 18).⁴⁷

La conducta insensible de Diana para con Lucho le resulta a éste muy penosa, cuanto más que el protagonista manifiesta una marcada debilidad de carácter que le hace preocuparse desproporcionadamente por lo que puedan pensar, decir o hacer los otros. Así, cuando Adriana María, molesta, deja la casa de Lucho, nos enteramos que a éste a éste le "disgustaba el escándalo" (p. 117). Pero la incomodidad de Lucho no se da únicamente por el "qué dirán" de quienes lo conocen; también le preocupa la opinión de los desconocidos: "La cuñada me rechazó, cuando hice el ademán de ayudarla y, sin preocuparse de que la oyera el conductor, me largo con odio: - Desalmado." (p. 116). La atención de Lucho a lo que otros puedan pensar respecto de sus actuaciones resulta patética y enfermiza; en su confidencia a Félix Ramos declara: "Es verdad que si me apura un poco le voy a reconocer que me comprometí a entregar a mi señora para no quedar mal en la conversación [con Standle]" (p.41).

En la debilidad de carácter de Lucho Bordenave se encuentra el origen de que continuamente sean violentados sus espacios privado e íntimo:

-Perdone que me inmiscuya -dijo Rivaroli- ¿Puedo preguntar algo?
Francamente, yo no quería que el individuo se mezclara en mis asuntos.
Por no encontrar la manera de decir que no, dije que sí. (p. 65)

La transgresión de nuestros espacios privado e íntimo por parte de los demás se da, dice Castilla del Pino, "al situar en un espacio la referencia a una actuación que se ha presentado en otro" (1989: 26). Lucho Bordenave, dada la debilidad de su carácter, se encuentra fácilmente expuesto a la transgresión de sus espacios privado e íntimo. Así por

⁴⁷ En adelante sólo indico la(s) página(s) de la obra.

ejemplo, cuando cena con Aldini y, no es casual, les imponen su presencia Picardo y Rivaroli, invadiendo su privacidad, Picardo hace pública la situación en que se encuentra Lucho:

-El señor tiene a la señora enferma- explicó señalándome- pero que no se queje, porque metió en casa a la cuñada que es igualita.
-No es lo mismo -protesté.
Todos se rieron. Con la respuesta yo daba entrada a la discusión de mis intimidades, lo que me desagradaba profundamente. (p. 63)

En las actitudes y actos de Bordenave se da el hecho que señala Castilla del Pino de que la transgresión que conlleva la publicación de lo privado o lo íntimo no siempre ocurre por la intromisión de alguien distinto del propio sujeto; en ocasiones es él mismo quien efectúa o permite la indiscreción.

Bordenave está consciente de que su carácter y conducta posibilitan las transgresiones de su espacio personal que otros cometen; esto se hace evidente cuando Lucho se lamenta de que ya sea tarde para seguir el ejemplo de la conducta reservada y discreta de su amigo Aldini: "porque ya no quedaban muchos en el barrio que no hubieran oído mis confidencias" (p. 112). Con ello, Bordenave "ha de saber a qué atenerse, que es sencillamente esto: que cualquiera de fuera de él puede hacer uso de la indiscreción que él mismo cometió consigo mismo" (Castilla del Pino, 1989b: 27).

Solamente Aldini, de todos con quienes Lucho trata, respeta la vida privada e íntima de su amigo. Esto se hace evidente en diversas ocasiones; una es cuando Lucho, tras enterarse de que han internado en el frenopático a Elvira, la esposa de Aldini, acude a verlo:

-¿Por qué no me llamaste? -preguntó
-No te vi, salís poco desde que volvió Diana y siempre con ella. Si por fin has encontrado lo que se llama la felicidad, no soy yo el que va a arruinártela con tristezas. (p. 142)

Consecuente con esta realidad de Lucho Bordenave que aquí apunto, es el hecho de que éste se manifieste en un escrito confidencial. Como se sabe, en una relación confidencial "alguien informa a alguien respecto de su intimidad, y ésta deja de serlo, justamente, para ser ya privada, con el riesgo, pues de que sea pública" (Castilla del Pino, 1989a: 14). Así, la confidencia de Lucho a Félix Ramos, acorde con la vida del protagonista, se convierte en un hecho público. Los lectores, ávida y gustosamente, asistimos a la confidencia de Bordenave. De esta manera, la vida íntima y privada de Lucho se hace pública por Lucho mismo, por otros personajes, por el autor implícito y por el autor, pues toda novela es, en mayor o menor medida, una intromisión en la intimidad de los personajes:

De forma más o menos explícita, de forma más o menos intensa, el autor permite que el lector atisbe el interior, el alma del personaje. De hecho, la verosimilitud de un personaje depende de nuestra capacidad para conferirle esa vida interior. Crear la dimensión de la intimidad de los personajes es, así, algo esencial en la literatura. La fuerza y credibilidad de un personaje, el peso que pueda tener en nuestras vidas, dependerá de eso: de que el lector le otorgue con certidumbre una entidad propia, una intimidad. (Soledad Puértolas, 1989: 119 y 120)

No es casual y sí muy revelador de la fragilidad de los límites de los espacios privado e íntimo de Lucho Bordenave la manera sumamente ambigua en que éste emplea las nociones de lo público y lo íntimo. Así, para Lucho, lo público puede situarse tanto en el terreno de lo vecinal como de lo familiar: "Es una cosa bien sabida. Preguntale a cualquiera que la conozca" (p. 95) y "Le voy a dar una prueba de que la malquerencia de Ceferina por Diana era, dentro del cuadro familiar, un hecho público y notorio" (p. 16). Su noción de lo íntimo refleja muy bien lo expuesta que se encuentra su vida íntima:

-No invites más que a la familia -le supliqué.

En casa, la familia es la de mi señora. Como se trataba de mi cumpleaños por fin cedió y lo celebramos en la intimidad. Créame que me costó convencerla. Es muy amiga de las fiestas.

La noche del cumpleaños vinieron, pues, Don Martín, Adriana María, mi cuñada, su hijo Martincito y -¿a título de qué? me pregunto- el alemán Standle. (pp. 22 y 23)

No se trata únicamente del empleo personal, particular, de las palabras o de que, donde Lucho dice "en la intimidad", otros dirían "en privado". Se trata, más bien, del hecho de que, como dice W. Porzig: "El lenguaje traduce todos los comportamientos inapreciables en el espacio" (Konrad Lorenz, 1974: 197); esto es, en su manera de hablar, Lucho Bordenave refleja de manera muy clara su prácticamente inexistente vida privada y muy expuesta vida íntima. Para la mayoría de las personas (tanto físicas como ficticias) sucede que vida pública, vida privada y vida íntima no son espacios separados, aunque sí perfectamente distinguibles (véase Aranguren, 1989). En el caso de Lucho Bordenave, la supuesta distinción de tales espacios no se hace efectiva; y esto se refleja muy bien en su lenguaje cuando habla de "intimidad" para referirse a una situación en la que a todas luces aquella no existe y en la que más bien se ve disminuida su vida privada e íntima.

Las vicisitudes de Lucho Bordenave transcurren en tres espacios claramente definidos: su casa, el pasaje y el frenopático. En los tres, Lucho sufre la violentación constante de su vida privada.

La propia naturaleza espacial del pasaje parece determinar las intromisiones de que es objeto la vida personal de Lucho Bordenave, aunque también es cierto que esto se debe en gran medida al carácter pusilánime del protagonista; la holgura de los límites entre lo privado y lo público, que la estructuración espacial del pasaje acarrea, posibilita que lo que en principio debería entenderse como perteneciente a lo público, a un "afuera" (la vida del barrio), se transmute en lo privado, lo de "adentro" (la vida de la casa). Félix Ramos dice

del pasaje que "es un barrio dentro del barrio. En nuestra soledad el barrio nos acompaña, pero da ocasión a encontronazos que provocan, o reviven, odios" (p. 14) y Ceferina, por su parte, apunta: "Los que vivimos en un pasaje tenemos la casa en una casa más grande"(p.12).

Lucho constantemente hace referencia a la circulación expedita de la información dentro del pasaje y del barrio; tales espacios son el lugar donde su vida privada se ventila y se hace pública. En un momento escribe del barrio: "En el barrio no se muestran lerdos para alegar que una señora es holgazana, o de mal genio, o paseandera, pero no se paran a averiguar qué le sucede" (pp. 17 y 18); y del pasaje apunta: "¿Cómo se habría enterado? Mi eterna prédica: en el pasaje toda noticia de algún modo se filtra" (p. 65). La circulación de la información en el pasaje es tal que no sólo la vida presente de la familia Bordenave es motivo de comentario; también su pasado lo es: "usted ha de saber, porque todos en el pasaje lo saben, que ya de soltera a Diana la internaron por lo menos dos veces" (p. 28). Lucho Bordenave no sólo sufre por el hecho de que su vida personal en el pasaje se convierta en noticia; también debe soportar una suerte de asedio físico; sus movimientos y desplazamientos parecieran ser vigilados: "En cuanto asomé al pasaje, me abordó Picardo" (p. 90), o también: "salía a la calle, elegía el lugar menos iluminado, me recostaba contra el cerco y esperaba. Esperaba con inquietud en el alma, porque Diana tardaba más de lo previsible, pero también porque siempre aparecían los vecinos, que viven para sorprenderlo a uno y repartir el comentario por el pasaje"(p. 34).

Pero con todo, el pasaje no es vivido por Lucho como un espacio esencialmente negativo; todo lo contrario, más bien se trata de un espacio querido: "A mí la idea de mudarme, siempre me contrarió. Siento apego por la casa, por el pasaje, por el barrio" (p. 20) y en el que Lucho se siente protegido: "Para qué le voy a negar, el pasaje no es el

Frenopático y ya me siento seguro" (p. 203). Aunque dadas las recientes adversidades por las que ha debido pasar a partir de la internación de Diana en el frenopático, Lucho manifiesta experimentar cierto resentimiento hacia el barrio: "Con resentimiento y con desconfianza, imagino el barrio[...]Hasta hace poco vivíamos felices; yo porfié en quedarme y, ya lo ve, ahora es tarde para escapar" (pp. 20 y 21).

Dice Helena Béjar (1989: 42) que:

La privacidad hace referencia a una zona de retiro y de apartamiento, a un *ámbito* donde los demás le dejan a uno en paz, un *recinto* de tranquilidad para actuar o pensar, para ser[...] La privacidad hace alusión a un *área*, a una esfera en la cual el individuo es o debe ser soberano.

Por lo general esta zona de soberanía de la que habla Béjar es la casa de quien es dueño y reside en ella. Para Lucho Bordenave esto no sucede así. Pequeños y grandes detalles testifican cómo la casa de Lucho es asolada por la familia Irala. Así por ejemplo, sucede que Don Martín "No bien llegó reclamó mis pantunflas de lana" (p. 23); o también se da que Don Martín decida sobre los programas de televisión que habrán de verse en casa de Bordenave: "nos obligó a tragarnos otra serie de televisión" (p. 147). La situación en que Lucho y Diana (la chica de la Plaza Irlanda) se encuentran en su propia casa por la presencia de los parientes de ella se ilustra muy efectivamente en la siguiente observación de Lucho: "Estrechamente unidos volvimos a la reunión, como dos cristianos al pabellón de los leones" (pp. 146 y 147). Lucho parece vivir las visitas de la familia de su esposa como el paso y asolamiento de modernos bárbaros. Cuando Lucho y Diana (la chica de la Plaza Irlanda) entran a su casa, después de despedir a la familia Irala, una vez que ha concluido la fiesta de cumpleaños de Lucho, éste señala: "Cuando entramos hallé la casa destemplada, pasada de olor a tabaco y triste"(p. 30).

La casa de Lucho es literalmente tomada por asalto; sin aviso ni invitación, Adriana María se instala en ella : "Cuando volví a casa ya estaba Adriana María. Quiero decir que estaba para quedarse, con chiquilín y todo" (p. 51). Dice Béjar que la privacidad hace referencia "a la necesidad de reducir la observación que sufre la esfera del individuo por parte del exterior, y de limitar la entrada de los demás a este recinto" (1989: 46). Es claro que Lucho Bordenave no tiene en su casa el ámbito de privacidad que ésta debería depararle, pues aquel se muestra incapaz de oponerse a las intromisiones del exterior, aunque perfectamente se da cuenta de ellas: "Adriana María era una persona de afuera, dispuesta a entrometerse donde no la llamaban[...]" (p. 52). La debilidad de Lucho es tal que las intrusiones a su privacidad no requieren de la presencia física, corporal, del intruso. Dice Lucho que pese a que Adriana María dejó su casa, cansada de la ingenua estupidez de su cuñado que le ha impedido seducirlo, su vida "siguió su curso de angustia y contrariedades. Consistían éstas principalmente en llamadas telefónicas, de casa de Don Martín; padre e hija se pasaban el teléfono para gritarme, por turno, amenazas y palabrotas" (p. 117).

Ante los ataques a su privacidad, Lucho responde no haciendo nada o buscando una menguada y exigua privacidad en su taller de relojería o, paradójica, cómica y tristemente, afuera de su casa: "Salí a la vereda, para estar solo, pero lo encontré al rengo Aldini, estacionado con el perro. No vaya a creer que me disgusté; los que me tienen cansado son las dos mujeres" (p. 77).

Dada su pusilanimidad, Lucho vive dentro de su casa una persistente y desgastante violencia que lo incita a buscar refugio afuera: "resolví largarme a La Curva, porque me faltó el ánimo para aguantar las caras y las indirectas de las mujeres[...]" (p. 90). En mínimos detalles, como en el simple llamado para almorzar, la violencia que debe soportar Lucho dentro de su casa se hace patente: "A gritos las mujeres me dijeron que se enfriaba el almuerzo" (p.79).

Así pues, la casa de Lucho es, mucho antes que terreno propicio para su privacidad, el espacio donde ésta puede ser violada y negada.

En *Dormir al sol* la casa es un espacio, además de allanado y violentado, de utopía. Dado que la presencia de un personaje en un espacio determinado puede alterar dramáticamente la habitabilidad que para otros tiene tal espacio, ocurre en la obra que en diversas ocasiones los personajes imaginan su casa como un espacio feliz a partir de la presencia o ausencia de alguien. Así por ejemplo, Ceferina se llena de júbilo cuando se queda sola en la casa con Lucho: "¡Al fin solos!" (p. 117); Lucho, en el mismo tenor, llega a pensar: "Si viviéramos solos, Diana y yo seríamos felices" (p. 138). Diana (la chica de la Plaza Irlanda), por su parte, le declara a Lucho: "Estoy en mi casa, con mi marido -dijo-. Quiero olvidarme de todo lo demás y ser feliz con vos" (p. 127); y también, en otro momento, le suplica: "-No te vayas. No quiero estar sola con esta bruja [de Ceferina] (p. 141). Y a Diana le gustaría tener perro y vivir en una casa de cuco: "-Ay papá. Yo tampoco aguanto los relojes, pero el de cuco es lo que se llama simpático. ¿No te gustaría vivir en su casita? A mí sí" (p. 24).

Sin duda alguna el frenopático es el ámbito donde más atropellos, y con la mayor violencia, sufre el espacio personal de Lucho Bordenave. Ahí ni su cuerpo ni su mente representan un límite a las intrusiones del exterior. Los médicos del frenopático tienen la intención de transformar la mente de Lucho sin el consentimiento de éste; de ahí que le impongan su tratamiento:

[...]-No van a creer, pero les garanto que hasta hoy no había entrado en este cuerpo lo que se llama una inyección.
El enfermero me miró fríamente y en un tono que me desagradó dijo:
-Ya cambiaremos todo eso. (p. 170)

Cuando Lucho despierta, una vez que la droga con que Samaniego lo sedó para internarlo pierde su efecto, interpreta al frenopático teniendo como punto de partida a su casa: se trata de un espacio que no es su casa; y en este hecho parece residir la desgracia de Lucho de encontrarse allí:

Desperté en un cuarto blanco, en una cama de hierro blanca, junto a una mesita blanca, sobre la que había un velador encendido. Al principio me asomé de verme con un pijama azul, porque todos los que tengo son rayados. Con la mayor tranquilidad, como si explicara un hecho conocido, dije entonces las palabras reveladoras de mi infortunio: "No estoy en casa". (p. 167)

Pero pronto, quizá demasiado pronto, Lucho se acomoda de tal modo a vivir en el frenopático que éste llega a convertirse en su hogar: "Es curioso cómo cualquier lugar, después de un tiempo, se convierte en nuestra casa. Me pregunté si pasaría eso en las cárceles, olvidando quizá que yo lo comprobaba en el manicomio, que es peor" (p. 187). Con todo, no abandona la idea de escapar, aunque, sumido en otra casa, la de la escritura, casi ya no piensa en ello: "Al redactarlo [el informe] me olvidaba de la situación presente y ponía las cosas en su lugar[...] Por eso le tomé gusto al trabajo[...] Lo malo es que engolfado en mi historia, no pienso en la fuga" (p. 188).

Dos interpretaciones de la naturaleza espacial del frenopático ocurren en la obra; una es la de Lucho, que vive dicho espacio como una dolorosa prisión: "Después de un cautiverio como el que pasé, usted no sabe lo que es andar suelto, de noche, por las calles del barrio. Me paré a mirar el cielo, busqué las estrellas[...]" (p. 200); la otra interpretación es la de los médicos del frenopático y la de su compinche, el alemán Standle:

-A nadie le gusta que lo encierren.
-¿Quién dijo que estaba encerrado?
-Quién no importa. El hecho es que estaba.
-No, señor no estaba encerrado. Por lo demás, ni a mí ni al doctor Campolongo, que yo sepa, usted manifestó el menor deseo de retirarse.
(p. 205)

La interpretación de Samaniego es cínica o alienada. En este caso le asiste toda la razón a Lucho; todo aquel a quien se detiene contra su voluntad dentro de un espacio está siendo encerrado.

Standle, por su parte, compara al frenopático con un hotel de lujo:

-De oírlo se creería que usted la metió [a Diana] en un hotel de lujo. En un palace.

-No le envidia a un palace. (p. 49)

El frenopático es para Lucho, además de una prisión, una trampa. Lucho declara en su informe a Félix Ramos que cuando acudió al manicomio, llamado por Samaniego, presumiblemente para entregarle a Diana: "El médico se fue por la puerta que daba adentro[...] me pregunté si yo no habría caído en una trampa" (p. 118); y en otra ocasión, cuando convencido por Samaniego acude al frenopático, después de que estuvo internado en él y logró escapar, piensa, mientras se entrevista con Samaniego: "Ya no era el amigo ansioso de ayudar, sino el doctor que habla al enfermo. Entré a maliciar que había caído en una trampa" (p. 206).

El desvalimiento de Lucho Bordenave en el frenopático se ilustra irónica y muy acertadamente en dos ocasiones; en una, cuando Lucho, tras una entrevista con Campolongo, quien lo ha ninguneado, intenta tardíamente asumir una actitud resuelta y enmendar su apocamiento diciendo: "Por mi parte le aconsejo que arreglen el reloj -señalé el T. Deréme-. Un reloj que no camina causa mala impresión. Uno piensa: Aquí todo marcha igual." (p. 73); la otra ocasión se da cuando, apresado en el frenopático, sin autoridad o derecho alguno, registra Lucho su intención de protestar:

Recuerdo que formulé una observación que me satisfizo por lo apropiada. "Qué extraño -me dije- ese perro ladra en dos registros". Me asomé. Qué dos registros ni dos registros: dos perros. Como lo oye. La novedad era uno

que debía de ser de caza, por lo orejudo. Me dije: "Un abuso. Voy a presentar una queja. Más que Instituto Frenopático esto es una perrera." (p. 193)

Dice Angelo Marchese, siguiendo a Lotman, que "la obra literaria está construida sobre un principio de oposición binaria, es decir, sobre mundos antitéticos que siempre tienen una realización espacial en la que un límite -la frontera- distingue y separa dos realidades[...]" (1983: 38). En *Dormir al sol*, estos mundos antitéticos de los que habla Marchese se realizan espacialmente en las nociones de adentro y afuera. Como en *La invención*, en *Dormir al sol* se da una permanente dialéctica entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo ajeno. El contenido axiológico del hecho de encontrarse adentro (o afuera) no es en sí mismo positivo o negativo; tanto puede adquirir un valor como el otro; no se trata, pues, de un contenido unívoco.

Las referencias al hecho de estar dentro o fuera de un espacio determinado o a la presencia de lo propio o lo ajeno son múltiples a lo largo de la obra: "Sé que algunos dijeron que no tuve suerte en el matrimonio. Más vale que la gente de afuera no opine sobre asuntos reservados, porque en general se equivoca. Pero explíqueles al barrio y la familia que son de afuera" (p. 14). Otro ejemplo de esto, de los muchos que existen en la obra, ocurre cuando Standle llama por teléfono a Lucho para pedirle una entrevista; cuando el alemán le explica que la intención es hablar de Diana, aquél le responde: "¿Quién es usted para meterse?" (p.35). Pero como siempre, Lucho termina por abrir voluntariamente su espacio privado a la intervención externa:

Yo creo que los de antes eran más hombres. Mire qué bochorno: le pregunté a ese Juan de afuera:
-¿Qué hago? (p. 42)

Dirigido por Standle, Lucho mete a Diana en el frenopático.

Interés, atención, deseos y esperanzas suscita (en quien directamente se ve afectado o en terceros) el hecho de que alguien se encuentre fuera o dentro de un espacio determinado. Así por ejemplo, Picardo sabe muy bien si Diana se encuentra fuera o dentro de tal o cual espacio:

-¿A que no sabe, doctor, qué le pasa al pobre sujeto? En contubernio con un alemán que enseña a los perros metió a la señora en el loquero y ahora está arrepentido.

[...]

-Ahora anda como alma en pena, porque se arrepintió y quiere sacarla del loquero. (p.64)

Picardo también se interesa por el hecho de que Adriana María se encuentre dentro de la casa de Bordenave: "metió en casa a la cuñada que es igualita" (p.63). Otra muestra de la atención que suscita el hecho de que alguien se encuentre dentro o fuera de un espacio determinado, se da cuando Picardo le hace saber a Lucho, una vez que éste se ha fugado del frenopático, lo siguiente: "¿Te largaron o te largaste? Si te meten de nuevo, no esperes que te saque el doctor. Se disgustó y me dijo que no le importa que te pudras adentro" (p. 201). En Samaniego, Bordenave reconoce un claro interés por meterlo al frenopático: "¿Por qué ese afán de llevarme al Frenopático?" (p. 204) y por sacarlo de su casa: "imaginé de pronto que el doctor me había llamado con el propósito de alejarme de casa. "Mientras contemplo este plantón acá, se aparecen en casa el alemán y el cejudo y me roban la perra" " (p. 119). Ante la expectativa de que Diana pueda permanecer en el frenopático, Ceferina y Adriana María abrigan una negra esperanza:

-[...]Bajo un mismo techo vos estás rezando porque vuelva Diana y Adriana María, porque no vuelva.

-¿Vos creés? -le pregunté.

-¿Cómo no voy a creer? Si me apurás un poco, te digo que yo tampoco me voy a quejar si la Diana se pudre allá adentro. (p. 89)

En *Dormir al sol*, las fronteras que separan a lo de adentro de lo de afuera no sólo son las paredes de un edificio; los límites del cuerpo también realizan esa distinción espacial. El cuerpo no es tan sólo un objeto más que ocupa un lugar en el espacio; él mismo es espacio; de ahí que en la novela se hable de sacar a alguien de un cuerpo:

-Sin embargo, sabe que el cuerpo de su señora está ocupado por la chica de la Plaza Irlanda.

Yo no podía creer lo que oía.

-Si está es por su culpa -grité-. Sáquela. Sáquela inmediatamente." (p. 219)

Dado que, como dice Ricardo Bovio, "los cuerpos crean los espacios y los tiempos al interactuar entre sí" (1990: 70), Lucho Bordenave siente cómo se desestructura su espacio-temporalidad cuando Diana sale de su casa para ser internada en el frenopático. La transformación del espacio-tiempo de Bordenave se evidencia claramente en el profundo sentimiento de vacío que invade al protagonista:

-La casa quedó vacía como si hubieran sacado los muebles.

La voz, que siempre le retumba en el paladar [a Ceferina], entonces retumbó también en el cuarto. Quizás la vieja habló con mala intención, pero expresó lo que yo sentía.(p.43)

El espacio-tiempo en el que habitamos se conforma con las relaciones que establecemos con los otros, con las cosas y con nosotros mismos. Estas relaciones se imbrican entre sí e interactúan mutuamente; de ahí que alguna modificación en una de ellas acarrearía necesariamente transformaciones de más o menos trascendencia en las otras. Esto se hace patente en el hecho de que Ceferina, pese a que no quiere a Diana, experimenta, como Lucho, una sensación de vacío por la ausencia de la esposa de Lucho.

Un ejemplo claro de cómo los cuerpos al interactuar entre sí crean el espacio-tiempo en el que se desenvuelven, es el hecho de que Diana, con sus constantes salidas de casa, crea en Lucho un perpetuo estado de ansiedad:

- ¿A usted le parece bien que la señora ande el santo día lejos del hogar?
 - Si no fuera más que el santo día ... Suspiré.
 - Y buena parte de la noche ¿Usted la espera muy tranquilo?
 - No, no la espero tranquilo.
 - Mientras dure la internación, para usted se acabaron los dolores de cabeza.
- (p. 38)

La condición andariega de Diana: "mi señora tenía mal genio y era algo paseandera" (p. 136) y el estado de ansiedad que aquella ocasiona en Lucho son las dos caras de un mismo ámbito espacio-temporal.

La internación de Diana en el frenopático opera una completa transformación de la espacio-temporalidad de Lucho y Diana: "desde que volvió a casa, ni una noche mi señora me obligó a esperarla, con ansiedad, hasta quién sabe qué horas, pesadilla por la que he pasado antes de la internación" (p. 184). No sólo se modifica el hecho de que Diana ya no salga a callejear, como dice Lucho: "mi señora salía a callejear" (p. 35); tras la internación, Diana actúa dentro de la casa evitando confrontaciones; su uso del espacio es medido y contenido; así, se encierra en el baño para evitar las provocaciones de Ceferina: "En realidad, [Ceferina] la provocaba. Diana estuvo de lo más diplomática. Miró el reloj, pidió que la disculparamos porque era tarde, se encerró en el baño y abrió la ducha" (p. 161).

El cuerpo es en *Dormir al sol* un espacio enajenado. Quienes lo habitan, esto es, las personas cuyas almas se encuentran dentro de uno, están expuestas a las intromisiones del exterior, concretamente a la de los médicos del frenopático, quienes, amparados en su carácter de especialistas, meten y sacan de los cuerpos lo que bien les parece (almas, sangre, vitaminas y minerales):

"Haremos con usted lo que hicimos con su esposa " Me dije que sin esperar que empezara el tratamiento propiamente dicho -por ahora me sacaban sangre para análisis y me reforzaban con minerales y vitaminas- yo debía huir del Frenopático. Sobre todo, para evitar que me llenaran de remedios.

Ese punto me preocupaba más que la misma posibilidad de que me cambiaran como a Diana. (p. 183)

Salir, entrar, sacar y meter, son acciones que continuamente se realizan en la novela; así, Bordenave no sólo sale o entra en edificios o cuerpos, también se sale de un horario previsto: "Estaba torcido, incómodo, pero lo que francamente me contrariaba era salirme del horario". No se trata únicamente de un "giro metafórico", sino de la capacidad natural del lenguaje para reflejar constantemente la profunda dimensión espacial de la vida.

En una novela donde las acciones transcurren en un espacio urbano y los personajes constantemente entran y salen, o son metidos y sacados de tales o cuales ámbitos, las alusiones al objeto paradigmático que justamente posibilita entrar o salir (la puerta), al fundar en el espacio una adentro y un afuera, casi son obligadas. Y ciertamente, en *Dormir al sol* las referencias a la puerta son reiteradas. Para Carlos Castilla del Pino, la puerta es el objeto que de manera muy clara señala los escenarios de lo público y lo privado: "Es, para decirlo con vocablos tomados de la gramática del discurso, un marcador contextual. La puerta puede estar cerrada, o también abierta, pero aún así «marca», señala el cambio de escenario" (1989a: 13). Así, las puertas fundan espacialmente el adentro y el afuera y, en la interacción humana (ya se trate de personas físicas o ficticias) crean los ámbitos de lo público y lo privado.

Muy probablemente la puerta es en *Dormir al sol* el objeto más nombrado. Ya en el primer párrafo de la novela se hace alusión a ella: "A cada rato me levanto y arrimo la oreja a la puerta" (p.11). Aquí, como en toda la obra, la puerta no sirve para preservar el espacio personal de Lucho, sino para mantener a éste encerrado y vigilado o para irrumpir en su privacidad.

En casa de Lucho Bordenave, las puertas no dejan de ser un marcador contextual de los ámbitos público y privado, pero su efectividad para evitar las intromisiones es, en los hechos, inexistente. Sin ningún empacho, Ceferina irrumpe en las habitaciones, sin que le importe quién y en qué condición se encuentra en ellas:

-Te voy a querer más -le dije.

-¿Me vas a querer si soy del todo para vos?

Le besé las manos, le di las gracias. No me arrodillé delante de ella porque Ceferina abrió la puerta y dijo con su voz destemplada:

-Si no acaban pronto se achata el suflé. (p. 128)

El "simple" hecho de que una puerta sea cerrada basta para que Bordenave se sienta incómodo o preocupado. A Lucho le resulta muy embarazoso el hecho de que su cuñada cierre la puerta de su habitación, de manera que él y ella queden dentro de la habitación, mientras Ceferina observa la situación desde afuera, pues se genera un espacio de intimidad interpersonal que Lucho percibe como inapropiado:

-¿Qué le sucede al pobrecito? -Apoyó las manos en mis hombros, me miró fijamente, sin titubear cerró la puerta de una patada e insistió con una voz muy cariñosa -¿Qué le sucede?

Yo quería librarme de sus brazos y salir de la pieza, porque no sabía qué decirle. No podía mencionar el guiño de Ceferina sin reavivar el encono entre las dos mujeres y a lo mejor sin dar a entender que desaprobaba, como una falta de tino, el hecho tan inocente de cerrar la puerta. (p. 57)

Lucho considera que el hecho de cerrar la puerta es inocente, pero no insignificante, pues sus implicaciones proxémicas no lo son.

En el espacio del frenopático, las puertas y la manera en que se emplean como marcadores contextuales atraen la atención de Lucho en cada ocasión en que se encuentra allí. Cuando por primera vez entra al despacho de Samaniego se hace énfasis en que tiene dos puertas y que Samaniego ha cerrado con llave. Las puertas parecen determinar el

carácter del espacio en el que se encuentra el protagonista. La inquietud que genera en Lucho la puerta cerrada del despacho de Samaniego es tal que se la declara a éste:

Samaniego cerró la puerta y dio una vuelta a la llave. Sin acobardarme, le dije:
-¿Ve? Eso ne [sic] me gusta. (pp. 206 y 207)

La puerta de la celda del frenopático donde Lucho es retenido posee un carácter ambivalente; para los de fuera se encuentra abierta y para Lucho está cerrada; esto es, los demás pueden entrar y salir, pero Lucho sólo puede permanecer dentro. La celda en que se encuentra es irónicamente un espacio público, y la manera en que se maneja la puerta lo confirma: "Golpearon a la puerta (lo que me asombró, porque todos, hasta ese momento, entraban sin golpear.)" (p. 174).

En Dormir al sol, las puertas no sólo son marcadores contextuales, límites o fronteras que crean el adentro y el afuera o el límite de lo público y lo privado; ellas mismas son lugar; desde ellas, o "en", ellas se realizan acciones diversas: "Hace tiempo, una tarde, en la puerta de casa, yo conversaba con Ceferina[...]" (p. 13) y "la enfermera, reclinada contra la puerta, no me sacaba los ojos de encima" (p. 175).

Las puertas en la novela no sólo son físicas; pueden ser simbólicas o metafóricas (y no por ello menos reales); como aquellas, poseen una incidencia en el espacio físico y en la proxémica de los personajes: "Adriana María le contestó[...] que si Diana quería verla, nadie le iba a cerrar la puerta en la casa de su padre" (p. 133) y "El pavimento, que llegó en el 51 o en el 52, haga de cuenta que volteó un cerco y que abrió nuestro pasaje a la gente de afuera" (p. 12). Con el pavimento aparece una puerta no visible, pero efectiva, que como la puerta de la celda en la que se encuentra Lucho, está a la vez cerrada y abierta; cerrada para los vecinos (es el cerco del que habla el protagonista) y abierta a los extraños.

El adentro y el afuera son cualidades espaciales que se definen y determinan mutuamente; también son cualidades ambivalentes del espacio; un ámbito tan pronto puede fungir como un "adentro" como constituirse en un "afuera", basta para ello con redefinir la extensión del espacio (físico o simbólico) considerado. Así por ejemplo, el pasaje es tanto un afuera como un adentro. En relación con la casa de Lucho se constituye en un afuera:

desde la puerta de la cocina grité:

-Almuerzo afuera.

En cuanto asomé al pasaje, me abordó Picardo. (p.90)

Pero considerado en relación con el barrio, el pasaje se conforma como un adentro: "Un pasaje es un barrio dentro del barrio" (p. 14). Los cuerpos (o las almas) siempre se encuentran, al mismo tiempo, adentro y afuera. Lucho, por sólo apuntar un ejemplo, puede hallarse dentro del pasaje, pero fuera de su casa. De esta manera, las nociones espaciales de "adentro" y "afuera" son ambivalentes y relativas; justo esto es lo que se hace patente en *Dormir al sol*.

La mirada es un motivo importante de *Dormir al sol*. A lo largo de la novela, Lucho Bordenave constantemente hace referencia al acto de mirar.⁴⁸ Nada parece ocurrir sin que sea observado por alguien ajeno a la acción realizada.

La intromisión en el ámbito personal o íntimo de Lucho por medio de la mirada es un hecho recurrente; así pues, no es sólo la imposición de una presencia corporal (como cuando Ceferina entra en las habitaciones sin anunciarse o cuando en las conversaciones se hace público lo que sólo compete al ámbito privado de Lucho) lo que transgrede los espacios personales del protagonista.

⁴⁸ En este apartado sólo discuto a la mirada como intromisión en el espacio personal; en el siguiente la trataré como la más importante forma de intercomunicación y como el medio con el cual se identifica y reconoce a los otros.

En muy diversas circunstancias Lucho descubre que está siendo observado. Así, en su casa, Ceferina parece acechar los procesos íntimos del protagonista:

Miré por encima del hombro de mi cuñada y al descubrir en uno de los últimos retoños el nombre Diana -figuro a su lado, unido por un guión- me conmoví[...] De pronto levanté la vista y vi que Ceferina se reía. Probablemente se reía de la vanidad de mi cuñada, aunque tal vez me sorprendió cuando yo me pasaba la mano por los ojos. Para sorprender las ridiculeces ajenas la vieja es como luz. (p. 56)

En el frenopático, la situación de Lucho no es diferente; la "intromisión visual" es tal que incluso cuando tiene necesidad de ir al baño, cuando recién lo han encerrado, la padece: "Tuve que ir, estar y volver en su compañía. Para esas cosas, usted no lo creerá, soy muy delicado y prefiero la soledad. Pensé: Aunque sea por esto, les daré confianza, para que no estén mirándome noche y día" (p. 170).

En el frenopático, Bordenave es "radiografiado" por una mirada clínica. La auscultación que allí le realizan no se detiene en lo corporal: "Me tomó la presión, me auscultó y dijo que yo tenía un corazón de primera" (p. 181), sino que se prolonga a lo mental:

[...][...]Dígame, señor Bordenave ¿usted no siente, de vez en cuando, cómo le diré, una dificultad en el raciocinio?
Quedé alelado. Este doctor Campolongo, después de verme cuatro o cinco veces, descubría un síntoma que yo creía oculto en los repliegues más profundos del cerebro. Me hallaba ante un ojo clínico. (pp. 180 y 181)

Aunque puede tratarse de una situación irónica, pues cabe pensar que la dificultad de Lucho para el raciocinio sea más bien bastante clara y evidente; pero con todo, Lucho declara que está siendo observado y que se da cuenta de ello.

Los médicos del frenopático, además de poder ver dentro de lo las personas ("en los repliegues más profundos del cerebro", p.181), tienen el poder de decidir si alguien puede

ver a otra persona: "A lo mejor lo deja ver a la enferma" (p. 73). La mirada de los médicos no sólo es clínica, también es judicial y hasta policíaca: "Si, involuntariamente, desde luego, usted propende a reproducir las situaciones anteriores, no faltará, esté tranquilo, quién me avise[...]" (pp. 124 y 125).

En *Dormir al sol* ocurre una auténtica proxémica de espionaje; la mirada vigilante constantemente está al acecho de los movimientos de los personajes.

Las ocasiones en que los personajes se espían o vigilan son numerosas. Picardo, por ejemplo, espía reiterada y cínicamente a Lucho: "Me espía con insistencia, disimulando apenas la curiosidad" (p. 45), o también: "A la media cuadra, miré para atrás y lo vi a Picardo que me vigilaba desde la esquina, sin el menor disimulo" (p. 96). La vocación espiadora de Picardo no se detiene en la persona de Lucho; Diana también es objeto de la atención de aquel: "La vimos a tu señora esta mañana -dijo-. Salió tempranito" (p. 45). Pero si el afán vigilante de Picardo no pasa de ser tan sólo una curiosidad malsana, simple entrometimiento, en otros personajes se convierte en poderosa fuerza acechante que trata de develar los intereses y motivaciones internas de los demás, y que para ello busca con afán inquisidor indicios de estos. Ejemplos de lo que aquí digo son las búsquedas que efectúan Ceferina en las pertenencias personales de Diana y ésta en las de Lucho: "Este paseo me va a dar un tiempo precioso para que le revise las pertenencias" (p. 149) y "Ahí la vi, revisando mis cajones, como horas antes había revisado su ropero Ceferina" (p. 157).

Ni Lucho mismo escapa a los impulsos vigilantes que parecen dominar a los personajes de la novela; en diversas ocasiones Lucho vigila el frenopático y la escuela de perros con la intención de descubrir algún indicio de Diana: "Allí estuve merodeando, apostado detrás de los árboles" (p. 92).

Ejemplos del extremo que puede alcanzar la mirada vigilante en *Dormir al sol* ocurren cuando Diana, o mejor dicho, la chica de la Plaza Irlanda en el cuerpo de Diana, cuida que Lucho tome los somníferos que ella le da: "Usted no se hace una idea de lo difícil que es convencer a otra persona de que uno va a tomar un remedio y no tomarlo, sobre todo cuando esa persona, aunque lo disimule, vigila" (p. 155) y cuando Samaniego le dice a Lucho que debe autovigilarse:

-¿Qué debo hacer? -pregunté en un hilo de voz. Cerré los ojos, porque estaba seguro de oír la temida palabra "internarse". Oí:

-Vigilarse. (p.120)

5.2 Identidad y reconocimiento

El problema de la identidad de una persona y su reconocimiento se presenta en *Dormir al sol* como un tema fundamental. Determinar si la Diana que ha regresado del frenopático a su casa, es o no la misma persona a quien Lucho Bordenave internó, o en qué medida se ha modificado su identidad, es el acuciante problema existencial del protagonista de la obra.

Tres dimensiones profundamente interdependientes constituyen, en opinión de varios filósofos modernos, la identidad de una persona, esto es, de lo que hace que alguien sea justamente una persona: el sustrato biológico o físico, los procesos psicológicos o mentales y los vínculos e interacciones sociales del individuo⁴⁹. La idea que habita en *Dormir al sol* de lo que constituye a una persona parece coincidir con esta interpretación.

⁴⁹ Tal es el caso de J. N. Mohanty, Pascal Engel y León Olivé, de quienes pueden verse algunos de sus trabajos en la compilación preparada por León Olivé y Fernando Salmerón (1994).

Las tres dimensiones de la identidad personal las toma muy en cuenta Lucho Bordenave a fin de poder recuperar a su esposa como la persona que era antes de su internación en el frenopático. Así, Lucho Bordenave se muestra interesado tanto por el cuerpo y el alma⁵⁰ de su esposa como por las determinaciones sociales de ella.

Que para Lucho Bordenave el cuerpo, el sustrato físico, es esencial para la determinación de la identidad de una persona es más que claro en la obra: "De cualquier modo, si yo no me hubiera enojado, a lo mejor lo persuadía de pasarla al cuerpo de la otra, y a mi señora al que le corresponde. A lo mejor todavía no es tarde" (p. 222). Y es igualmente evidente que para Lucho una persona no se reduce a ser un organismo vivo; aquella debe poseer, también, alma; esto es, vida emocional e intelectual: "De algún modo me perturba y hasta me desagrada la idea de que un cuerpo humano atractivo y familiar en grado sumo, porque es idéntico al de mi señora, esconda un alma tan diferente" (p. 113)⁵¹. La dimensión social de la identidad no la olvida Lucho; y en los hechos, dada la exagerada atención que le concede a dicha dimensión, ésta se convierte en una destacada fuente de sufrimiento para el protagonista de la obra.

Samaniego, perversamente, porque sabe que Lucho tiene razón cuando éste le dice que siente que Diana no es ella, es decir, la misma persona con la que él vivía antes de su internación, intenta convencerlo de que el criterio para reconocer la identidad de alguien se reduce meramente al cuerpo: "Para que salga de dudas, le voy a sugerir un expediente muy simple. Tómele todas las impresiones digitales que quiera. Después me dirá si es o no es la misma" (p. 166). Sin embargo, Lucho, sobreponiéndose a la debilidad de carácter que le es

⁵⁰ Que sin problema, me parece, podemos identificar plenamente con la vida mental del individuo, con un centro de conciencia de éste.

⁵¹ Irónicamente, pensando que se lo dice a su esposa Diana, Lucho le manifiesta a la chica de la Plaza Irlanda esta misma reflexión, sin mentir un ápice pero sin conocer a cabal profundidad en qué sentido es cierta: "Habrá otras mujeres que no son feas -le aclaré-, como Adriana María, que es igualita, pero no tienen tu alma" (p. 163).

propia, no acepta la interpretación reduccionista de Samaniego: "Le digo la verdad: estoy convencido que es inútil hablar con usted. No tengo más remedio que hablar con ella. Voy a encontrar el modo de arrancarle la verdad" (p. 166). Pero con todo, el cuerpo es un espacio legible, un indicador indispensable, aunque no suficiente, para establecer la identidad de una persona. Así, Ceferina le cuestiona a Lucho: "-Una pregunta: si te gustaba tanto la Diana ¿por qué te gusta ahora? Esta cambiada. Fijate: desde que ha vuelto, ni siquiera le ha salido un herpes en el labio"(p. 132). Así pues, el cuerpo le es esencial a la persona; pero la persona no se reduce a su cuerpo. En este sentido apunta León Olivé que:

Una persona, para existir y para subsistir, requiere, pues, antes que nada, de un sustrato biológico, de un cuerpo. Si el cuerpo perece, la persona no puede subsistir. Pero el cuerpo puede subsistir y la persona morir, habiéndose transformado en otra, o habiéndose transformado en un mero ser vivo -que ha dejado de ser una persona (el enfermo en estado de coma). (1995: 18)

Como cuerpo, como organismo vivo, las personas habitan espacios, pero también son espacio habitado. Esta noción no resulta ajena a Lucho; lo que se evidencia en el reclamo que le hace a Samaniego: "¿No pensó que es horrible mirar a su mujer y sospechar que desde *ahí* adentro lo está espiando una desconocida?" (el subrayado es mío, p. 221).

La dimensión social de la identidad personal no es para Lucho, en modo alguno, secundaria a las dimensiones psicológica y física. Desde las primeras páginas de la novela se hace evidente el hecho de que Lucho Bordenave está muy interesado por proporcionar un retrato de sí mismo y de su esposa, para lo cual da a conocer muchos de los elementos que, en opinión de León Olivé⁵², son constituyentes básicos de las personas, atendiendo a la

⁵² Dice León Olivé que entre estos elementos podemos incluir "por lo menos lo siguiente: los complejos de rasgos, hábitos, disposiciones cognitivas y conductuales, valores y normas presupuestas, así como las necesidades, los deseos y los fines que constituyen el carácter de una persona; también las formas características que tiene una persona para interpretar y comprender el mundo, así como para comportarse dentro de ese mundo, y finalmente, sus puntos de vista en relación con lo que es importante" (1995: 19).De

dimensión social de éstas, y por los que es posible distinguirlas. Así por ejemplo, en las primeras diez páginas del texto conocemos de Diana, entre otras cosas, de su carácter: "El carácter de mi señora es más bien difícil. Diana no perdona ningún olvido, ni siquiera lo entiende, y si caigo a casa con un regalo extraordinario me pregunta: "¿Para hacerte perdonar qué?" Es enteramente cavilosa y desconfiada" (pp. 14 y 15); de sus necesidades: "Diana, está probado, sufre por no tener hijos[...] Cuando Martincito[...] viene a pasar unos días con nosotros, mi señora se desvive, usted no la reconoce, es una señora feliz" (p. 18); de su comportamiento característico ante ciertas situaciones: "Vale más que yo no calce la lupa delante de ella, porque ese gesto inexplicablemente la irrita" (p. 19) y de sus valores y normas presupuestas: "No puede negar que lleva la sangre Irala. En la "familia real", como los llama Ceferina, se desviven todos por la figuración y por el roce" (p. 20).

Para el filósofo Pascal Engel, los hechos físicos, los psicológicos y los externos (los determinados por la interacción social del individuo), deben poseer, para poder constituir una persona, una condición de agrupamiento; esto es, tales hechos deben estar integrados en una unidad que es la persona: "Los hechos que reagrupa esta unidad pueden ser vagos, pero esta unidad misma no puede ser vaga" (1994: 57). Lucho Bordenave comparte con Pascal Engel la noción de la irreductible unidad de la persona: "En cambio usted no sabe lo que es una persona. Ni siquiera sabe que si la rompe en pedazos la pierde" (p. 221). Pero esto, Lucho no siempre lo ha tenido claro; al principio de la novela, incapaz de percibir a Diana en su unidad, se pregunta: "¿Qué es Diana para mí? ¿su alma? ¿su cuerpo?" (p. 30). Hacia la mitad de la obra, Lucho, en su amor por Diana, aún sigue dominado por la confusión:

prácticamente todo lo que ha señalado Olivé, Lucho nos lo da a conocer respecto de sí mismo y de Diana en su confidencia a Félix Ramos.

En la esperanza de comprender mi afecto por Diana a través de su afecto por Elvira, le dije [a Aldini]:

-Voy a hacerte una pregunta idiota ¿Vos podrías decir cuál es la persona que más querés?

Me contestó:

-Y, che, lejos, Elvira.

[...]

-En Elvira ¿qué es lo que mas querés? (p. 108)

La claridad de lo que constituye el ser de una persona la obtiene Lucho demasiado tarde y a un costo muy elevado: Diana ya ha sido fragmentada por Samaniego y el mismo Lucho está a punto de serlo.

Dice León Olivé, atendiendo a la dimensión social de la identidad personal, que:

las personas no existen independientemente de los papeles que desempeñan en cierta sociedad, de las formas en las que comprenden e interpretan el mundo, incluyendo las formas en las que evalúan acciones y creencias de otros y de ellos mismos, y -entre lo más importante- de las maneras en las que otros evalúan sus acciones al igual que sus creencias, deseos y fines. (1995: 21)

Con esto se hace evidente que la dimensión social de la identidad se inscribe en los espacios público y privado del individuo; pertenece a estos. Dicho de otra manera, la identidad de la persona (de ficción o no) se constituye parcialmente en los espacios público y privado. Por su parte, la dimensión psicológica de la identidad se inscribe en el espacio de la intimidad, pues como apunta Helena Béjar: "la intimidad es un concepto psicológico y alude a un «mundo» que se desarrolla en el propio interior" (1989: 44). Tomando en cuenta esto, se puede afirmar que, en cierto sentido, inquirir acerca de la identidad de alguien equivale a preguntarse sobre las actuaciones de ese alguien en sus espacios público, privado e íntimo. La respuesta a tal pregunta provendrá tanto del sujeto por cuya identidad se interroga como de quienes lo rodean; pues como señala León Olivé:

lo que es una persona depende de la interpretación que de sus rasgos característicos hagan tanto ella misma como los otros miembros de su sociedad. Lo que es una persona es entonces una cuestión de interpretación, y no simplemente algo que se descubra. (1995: 19)

En *Dormir al sol* permanentemente ocurre que los personajes se reconocen, interpretan y evalúan unos a otros. Por supuesto, la atención se centra en Lucho Bordenave y su esposa.

Aparte de la hipersensibilidad de Lucho por lo que los otros puedan pensar de él, prácticamente todos los personajes que se relacionan con Bordenave hacen explícita, ya sea verbalmente o por medio de su comportamiento, la manera en que evalúan e interpretan sus actuaciones.

Considerando que, como apunta Fernando Salmerón, "un reconocimiento humillante o simplemente inferior puede contribuir a deformar la imagen que una persona o una colectividad tienen de sí mismos" (citado por León Olivé, 1995: 19), y tomando en cuenta también la gran susceptibilidad de Lucho a las evaluaciones que de él hacen o pueden hacer los otros, fácilmente se puede reconocer que la pusilanimidad y debilidad de carácter de Lucho se alimenta, al menos en parte, de la identificación que de él realizan quienes lo rodean. En este sentido es de notar que la única ocasión en que Lucho percibe lo que él interpreta como un signo, aunque muy leve, de aprobación, pero no de su personalidad sino tan sólo de una actuación suya, proviene de uno de los internos del frenopático, un señor cuyas facultades, según lo ha descrito Lucho, parecen estar muy disminuidas:

Le juro que tuve la sorpresa más grande de mi vida: al conseguir el cruce del caño, vi, por un instante no más, en la cara del señor impassible, una sonrisa de aprobación. Aunque le parezca extraño, esa aprobación me reconfortó y desde entonces continué mi travesía con mejor ánimo. (p. 196)

Una de las mayores preocupaciones de Lucho en el permanente proceso de reconocimiento al que es sometido por parte de los otros es la de ser identificado como loco. Que sea o no identificado como tal le es a Lucho de suma importancia, pues de ello depende el que pueda ser internado en el frenopático; esto es, el que le sea impuesto el espacio del frenopático como apropiado a la evaluación que de sus distintas actuaciones puedan hacer los demás. Así por ejemplo, Lucho en diversas ocasiones le manifiesta su preocupación a Félix Ramos de que éste lo pueda reconocer como orate, con lo que perdería la posibilidad de recibir su ayuda para salir del frenopático, y que es justamente la razón por la que le dirige su cartapacio:

Para que usted no vaya a suponer que yo estaba un poco loco o siquiera alterado, como Adriana María dio a entender en conversaciones con la gente del pasaje y aun del barrio, es conveniente que sepa en qué estado de ánimo volví a casa. Yo se lo describiría como la simple felicidad de un hombre que vuelve a estar con su mujer después de una larga separación.
(p. 126)

Y en otro momento Lucho apela al hecho de ser relojero para pedirle a Ramos que no vea en él a una persona trastornada: "No le pido crédito para mis apreciaciones, que podría resultar la divagación de un cerebro ofuscado, pero le garanto que en la narración de los hechos pongo el mayor escrúpulo de exactitud. Recuerde por favor que le escribe un relojero" (p. 144).

Pese a que Adriana María es la única persona (de ficción, claro es) que le manifiesta reconocerlo como trastornado ("¿Cómo te atreves a pronunciar la palabra razonable? -Por un rato mascullo furiosa-: Véanlo al atrevido. No sé qué hacen los del Instituto que no lo encierran. Juro que voy a presentar la denuncia" (p. 112)), Lucho constantemente se preocupa por el hecho de que otros puedan identificarlo como lo hace su cuñada. Su uso del espacio, o mejor dicho, la evaluación que de él hagan los demás, es lo que determinará, en

opinión de Lucho, la manera en que pueda ser reconocido. Así, su desplazamiento apresurado puede, según Lucho, dado el desconcierto en que se encuentra, suscitar la interpretación de que está loco:

-¿Tiene alas? -preguntó.

Lo miré sin comprender. En mi confusión mental desconfié que me tomara por loco.

-No entiendo -dije.

-No colgué el tubo y ya lo tengo aquí. (p. 118)

La manera en que use el espacio privado de su casa puede también, en opinión de Lucho, bastar para ser interpretado como loco: "de un salto me levanté y dije en voz alta: "Tengo que verla. No hay Reger ni Campolongo en el mundo que me atajen". Quedé un poco alelado, temeroso de que las mujeres me oyeran. "Van a decir que estoy loco" pensé." (p. 92).

El uso que del espacio público de la calle pueda hacer Lucho es para éste, también, motivo para ser reconocido como demente:

Me quedé media hora de facción, yendo y viniendo por la vereda; de vez en cuando echaba una mirada, de soslayo, hacia la lucecita. Le garanto que si aparecía un patrullero, me pedía los documentos, y si me veía algún amigo, pensaba que la internación de mi señora me había vuelto loco; no he llegado a tanto, pero a este paso no he de estar lejos. (p.93)

Y la interpretación que de sus actuaciones en el frenopático hagan los médicos determinará, según entiende Lucho, el que sea recluso en dicho espacio. Así, Lucho se empeña para actuar de manera que favorezca su identificación como sano: "En mi aflicción me figuré que si no le daba pretextos, el doctor no iba a encerrarme. De pronto comprendí que si tenía un plan, no lo cambiaría aunque yo me hiciera el bueno" (p. 212). El gran problema para Lucho en el espacio del frenopático es que los médicos, obcecados en su obsesión por reconocer toda locura, reconocen a todos como enfermos: "Para estos médicos

todo el mundo está loco. El especialista, acordate, hila muy fino y es un empecinado" (p. 185). De esta manera, toda actuación de Lucho en el frenopático tiene una gran probabilidad de ser interpretada como signo de locura; por eso es que su simulado autorreconocimiento como enfermo sólo acierta a reforzar el reconocimiento de loco que de él elaboran los médicos del frenopático: "Por táctica, para que no desconfiara, me dejé tratar como enfermo[...] Me pareció que estaba más preso que antes" (pp. 181 y 182).

La preocupación de Lucho por ser reconocido como cuerdo y su comportamiento consecuente ponen en evidencia que la dimensión social de la identidad de una persona determina en gran parte el uso que del espacio pueda hacer esa persona; esto es, incide fuertemente en su proxémica.

En *Dormir al sol* se presenta una interesante variación del tema del doble. Lucho Bordenave vive en diversas ocasiones la experiencia de confundir a Diana con los dobles de ésta (su hermana Adriana María y la chica de la Plaza Irlanda dentro del cuerpo de Diana).

Acudo a Umberto Eco para definir al doble:

Definimos doble una ocurrencia física que posee todas las características de otra ocurrencia física, al menos desde un punto de vista práctico, puesto que ambas poseen todos los atributos esenciales prescritos por un tipo abstracto[...] Un doble no es idéntico (en el sentido de la indiscernibilidad) de su gemelo, es decir, dos objetos del mismo tipo son físicamente distintos el uno del otro: sin embargo se consideran *intercambiables*[...] ¿Pero quién juzgará el criterio para la semejanza o para la identidad? El problema de los dobles podría parecer ontológico, pero es más bien un problema pragmático. Es el usuario quien decide la "descripción" bajo la cual, según determinado fin práctico, determinadas características se toman en consideración para determinar si dos objetos son "objetivamente" similares y, en consecuencia, intercambiables. (1992: 185 y 186)

El grado de parecido que existe entre Adriana María y su hermana Diana es tal que por un momento resultan intercambiables para Lucho. En una ocasión, tras emocionarse profundamente al confundir a Adriana María con Diana, lo que lo lleva a pensar que ésta ya

ha regresado, y desilusionarse al constatar que se trata de su cuñada, experimenta la presencia y compañía de Adriana María como si se tratara de la de su mujer:

Tranquilamente Adriana María me dio la espalda y siguió mirando la televisión. Entonces pasó algo muy extraño. El despacho desapareció y me invadió de nuevo el bienestar. Ni uno mismo se entiende. Sabía que esa mujer no era mi señora, pero mientras no le viera la cara, me dejaba engañar por las apariencias. (p.55)

Así pues, Adriana María se convierte, dentro del campo perceptual de Lucho Bordenave, aunque sólo sea por un breve lapso de tiempo, en el doble de su hermana Diana.

Pero si Lucho se niega a aceptar una posible intercambiabilidad de Adriana María y Diana: "Al ver que no era Diana sentí contra la mujer [Adriana María] tanto despecho que sin proponérmelo comenté a media voz: "No cualquiera toma su lugar" " (p. 55). Otros usuarios sí las consideran fácilmente intercambiables; así por ejemplo dice Picardo: "El señor tiene a la señora enferma -explicó, señalándome- pero que no se queje, porque metió en casa a la cuñada que es igualita" (p. 63).

Debe notarse que Lucho Bordenave dice que Adriana María no puede *tomar* el lugar de Diana y que Picardo habla de *meter* a Adriana a la casa de Diana. Para que el doble de una persona se convierta en el sustituto de ésta, basado en su grado de intercambiabilidad, debe habitar los mismos espacios e interactuar con las personas con quienes lo hacía a quien pretende sustituir. Dicho en otros términos, el doble sustituto de alguien, justamente para serlo, debe apropiarse de los espacios y la proxémica de quien es el doble. Una vez que Adriana María, quien en su afán por convertirse en el doble de su hermana le ha sugerido a Lucho que la llame Diana⁵³, deja la casa del protagonista, pierde por completo la

⁵³ "Eligió la perra porque se llamaba así. O quizá la bautizó él mismo. A veces me pregunto si lo que le gusta en mi hermana es el nombre.

En el afán de mantenerme dentro de la más estricta verdad, reconocí:

posibilidad de sustituir a Diana; precisamente es en su casa donde Lucho puede confundir muy fácilmente a Adriana María con Diana:

Por cierto, en aquellos días lamenté de veras que la cuñada fuera tan igual a mi señora. A cada rato la confundía, lo que me sobresaltaba con la ilusión de tenerla de regreso a Diana. Me decía: "Voy a poner mi voluntad en que no me engañe otra vez". Créame, en mi situación, no conviene una persona parecida en la casa, porque todo el tiempo le recuerda a usted la ausencia de la verdadera. (pp. 56 y 57)

Una muestra clara de cómo el espacio se asocia profundamente a la identidad de una persona, dado que ésta se determina en parte por el reconocimiento e identificación que de ella hacen los demás, ocurre cuando Lucho, tras haber constatado que Diana no se encuentra viviendo en la escuela de perros de Standle⁵⁴, sabe que se encuentra en el frenopático y la confunde con una mujer muy diferente de ella; esto es, Lucho espera ver a Diana en el espacio del frenopático y su predisposición orienta y favorece el que "reconozca" a Diana en una mujer que dista mucho de parecerse a su esposa⁵⁵:

-No tiene nada de feo.

Por primera vez Adriana María sonrió:

-Si te da placer llamarme Diana -dijo como si algún pensamiento la divirtiera- yo no me opongo.

Creí necesario dejar ese punto bien aclarado: -Vos te llamás Adriana María.

-En cambio la perra se llama Diana y él se babea por ella" (p. 113)

Tal parece que Lucho Bordenave comulga con la idea platónica de que el nombre de la cosa es la cosa. Otra observación del protagonista parece apoyar esta interpretación: "Era notable cómo se entendían las dos Dianas. No necesitaban de la palabra; se miraban a los ojos y usted juraba que una sabía qué pensaba la otra. A veces llegué a preguntarme si el hecho de llevar el mismo nombre no las disponía favorablemente" (p. 131).

⁵⁴ "Había tanto olor a perro en el escritorio, que me dio por compadecer a Diana, como si estuviera seguro de que vivía ahí.

En el hombre celoso dura poco la bondad. Cuando entendí el alcance de lo que había pensado, me puse a buscar rastros de mi señora con un encono que admiraba. Por cierto no los encontré" (p. 96).

⁵⁵ Pero esto también funciona para crear el clima de ambigüedad que siembra la incertidumbre en el lector. Con gran maestría, Bioy dosifica y manipula la información a fin de generar la situación enigmática de la novela. ¿Quién es la persona que regresa a la casa de Lucho? Si éste puede confundir a Diana con una enfermera muy diferente de ella, cabe pensar que también puede no reconocer a Diana, cambiada por la terapia, e identificarla como otra persona. Al final, la información que nos proporciona Félix Ramos parece confirmar que Lucho tenía razón y que éste y su esposa Diana han sido puestos a habitar otros cuerpos.

Otro momento culminante se produjo cuando divisé a una mujer en una ventana del quinto piso del Instituto. Sin la menor vacilación me dije: "Es Diana". Siempre he creído que si un día estoy bajo tierra y Diana pisa mi tumba la reconozco. La ventana se abrió: lo que yo había tomado por Diana era, para qué negarlo, una enfermera bastante gorda. (p. 93)

Pero si la presencia de Adriana María como el doble de Diana representa para Lucho una gran molestia, la de la chica de la Plaza Irlanda es para el protagonista un acuciante y angustiante problema; pues Lucho no acierta a decidir entre la identidad y la semejanza de la Diana que se fue y la que regresa; en otras palabras, no sabe si quien volvió del frenopático es la misma Diana o un doble de ésta.

Dado que la chica de la Plaza Irlanda se constituye en un doble de Diana a partir de la igualdad de los atributos físicos externos (tiene el cuerpo de la esposa de Lucho) y por el hecho de habitar el espacio propio de ésta, a Lucho le resulta extremadamente difícil caer en la cuenta de lo que ocurre. Para constituirse en el doble sustituto de Diana, la chica de la Plaza Irlanda ha tenido que despojar a Diana de todos sus espacios habitables, y entre éstos está el de su propio cuerpo.

Los cambios que sufre la personalidad de Diana, tras su internación en el frenopático, son tan notables que el propio Samaniego considera necesario advertirle a Lucho: "Está cambiada. No espere que sea la misma. Está cambiada para mejor" (p. 119). Los cambios de Diana parecen ir desde hábitos y actitudes cotidianas: "Como sugiriendo algo tremendo y con cualquier motivo, Ceferina sabía decirme: "¿Vos creés que hicieron un buen trabajo en el Frenopático? No estoy segura de que la prefiera cambiada" " (p. 136), hasta transformaciones muy profundas, como son su incompetencia en la cocina o su incapacidad para reconocer a su sobrino Martincito: "La confusión alcanzó el punto álgido

cuando Adriana María pidió a su hermana que llevara a Martincito a la cocina, a tomar la leche. Ante el asombro universal, Diana se presentó con el gordo" (p. 147).

Que la identidad de una persona se asocia a determinados espacios, lo muestra el hecho de que la prueba a la que Ceferina somete a Diana para dirimir sobre la identidad de ésta consiste en ponerla a cocinar:

Con una vocecita dulzona, que me puso en guardia, Ceferina le habló a mi señora:

-Como es domingo invité a tu padre y a tu hermana. Van a traer al chico. ¿Por qué no te hacés ver y preparás para el almuerzo tus famosos pastelitos de choclo? (p. 138).

En la prueba se hace evidente, en perjuicio de los intereses de Diana (la chica de la Plaza Irlanda), que la cocina ya no es un espacio propicio para la esposa de Lucho:

Mi señora no estaba en la cocina, antes que preguntara por ella, Ceferina me dijo:

-No embocaba una, así que la mande a vestirse. (p. 143)

Por éste y otros hechos, más tarde Ceferina dará su fallo: "No sabemos quién es" (p. 153). Pero no es sólo la actuación de Diana en el espacio de la cocina lo que ha cambiado; su actuación en la casa en general se ha modificado drásticamente, al grado que "hasta los vecinos más ignorantes me repetían que su presencia [la de la perra] había contribuido a la readaptación de mi señora a la vida del hogar" (p. 131).

No toda la información señala a la Diana que ha vuelto del frenopático como ajena a la Diana que entró en éste. El uso que hace del espacio de la cama es el mismo que tenía antes de ser internada: "Después mi señora rodeó la cama, apartó las mantas y con movimientos muy suyos, que le conozco de memoria, se acostó; como siempre ensayó primero un lado y después el otro[...]" (p. 158). Este hecho, que apoya la tesis de que se trata de la misma Diana, pues representa una proxémica personalísima por la naturaleza del

espacio donde ocurre, no es menos revelador que los que apoyan la tesis contraria. De aquí el extremo estado de desconcierto de Lucho:

Ni yo mismo me entiendo. Al rato llegó Diana y tuve ganas de escapar. Tal vez pueda explicarme: sin ella, suponía que me bastaba mirarla para salir de mi aflicción y que mis cavilaciones eran la pura malcrianza de un hombre mimado por la suerte; pero al tenerla a mi lado me parecía ver, más allá de su expresión y su piel, a una forastera. (p. 162)

Sólo hacia el final de la obra, cuando Reger Samaniego se lo confiesa, Lucho conocerá la realidad de la situación que ha vivido: "¿Cómo quiere que me ponga? Me dijo que me la devolvía a Diana y trató de pasarme una máscara" (p. 221). De esta manera, la chica de la Plaza Irlanda no sólo es un doble de Diana; también es su falsificación.

Dice Umberto Eco de las falsificaciones que:

dos cosas que se suponía diferentes se reconocen como la misma cosa si consiguen ocupar en el mismo momento la misma porción de espacio[...] Esta prueba es, de todas maneras, insuficiente para las falsificaciones, porque normalmente hablamos de falsificación cuando algo que está presente se muestra como si fuera el original, mientras que el original (si existe) está en algún otro lugar. No estamos en condiciones, pues, de probar que hay dos objetos distintos que ocupan al mismo tiempo dos espacios diferentes. (1992: 184)

Para Diana, la demostración de que ha sido víctima de una falsificación es aún más problemática de lo que apunta Eco. La falsificación de su persona es harto peculiar. Para subsistir la copia (la chica de la Plaza Irlanda en el cuerpo de Diana), el original (Diana) debe desaparecer, al menos parcialmente. De cierta manera, la falsificación de que es objeto Diana puede verse también como un robo y un asesinato, aunque éste pueda, y ésta es otra característica muy singular de dicha falsificación, ser reversible. Al darle a la chica de la Plaza Irlanda el cuerpo de Diana, Samaniego no hace otra cosa que robárselo a la segunda y matarla como la persona que era hasta antes de que le fuera usurpado el cuerpo. La chica de

la Plaza Irlanda es una falsificación, una máscara, como dice Lucho; pero tiene del original el cuerpo; de aquí que a Diana sólo parezca quedarle la resignación a no ser ya reconocida como Diana o la frustración:

Una muchacha delgada, pálida, de cabello muy corto, a gritos le decía a Diana:

-¡He venido esta noche para que todo el barrio me oiga! ¡Váyase de mi casa! ¡Usted es una intrusa y lo sabe perfectamente!

[...]

Alguien dijo que el alemán se encargó de llevar a la alborotadora al Instituto Frenopático. El suegro de Bordenave, don Martín Irala -un anciano en mangas de camisa y en pantunflas consolaba a su hija, que parecía muy afectada por el entredicho. (p. 228)

El espacio visual de Lucho es con mucho el más importante de sus espacios sensoriales⁵⁶; los espacios olfativo, táctil o auditivo son apenas mencionados en la obra. En *Dormir al sol* se hace efectivo el hecho de que de todos los sentidos, el de la vista es el que mayor número de datos, y a un ritmo más acelerado, recoge en su interacción con el mundo. Pero igualmente que recoge información es muy útil para transmitirla.⁵⁷ En la novela constantemente se establecen por medio de la mirada comunicaciones paralingüísticas muy variadas; así por ejemplo, se comunica con ella amor⁵⁸, ternura⁵⁹, complicidad⁶⁰, esperanza⁶¹ o tristeza y reproche⁶².

⁵⁶ De hecho su esposa Diana lo define, y Lucho también se reconoce así, como un ser que por oficio y naturaleza se ocupa en mirar: "Usted dirá que Diana tiene razón, que la relojería es mi segunda naturaleza, que propendo a mirar de cerca los pormenores" (p. 55).

⁵⁷ Como señala Edward T. Hall (1994: 84 y 85): "Suele considerarse la vista como el medio principal que tiene el hombre para recoger información. Por importante que sea su función "recogedora de información" no debemos de todos modos desdeñar su utilidad para transmitir información. Por ejemplo, una mirada puede castigar, animar o establecer dominancia". Esto, justamente, es lo que ocurre en *Dormir al sol*.

⁵⁸ "En realidad, debía de ser bastante ridículo mi temor a que el chico me robara un cariño tan seguro. Por la manera de mirarme yo debía entender que esa perra me quería. No creo que nadie tenga ojos así" (p. 105).

⁵⁹ "Me abrazó por un rato la vieja, hasta que se apartó para mirarme con júbilo, con ternura[...]" (p. 117).

⁶⁰ "Antes de salir miré para atrás. Ceferina me guiñaba un ojo, aunque sabe perfectamente que a mí no me gusta que la gente piense disparates" (p. 57).

⁶¹ "Después de entregar el sobre [el perro] me miró con determinación y, ahora creo, con esperanza" (p. 225).

⁶² "Nada más desolado que los ojos de un perro triste. En los del pobre animal que se debatía, casi asfixiado, había desolación, pero también reproche. El reproche, ojalá que me equivoque, venía dirigido a mí" (p. 226).

Como se sabe, "Geométrica y metafóricamente el espacio tanto del adulto como del niño se halla estructurado en alto grado, de un modo o de otro, por la influencia siempre presente de los demás" (Laing, 1985: 129). Y en *Dormir al sol* ocurre que los demás se hacen presentes a Lucho por medio de la mirada.

Las referencias de Lucho a los ojos y a las caras de los personajes, lo mismo que las que refieren el acto de mirar o ser mirado, que ya he señalado, son reiteradas en la obra. Tal parece que en *Dormir al sol* los ojos son las ventanas de la identidad y que con la mirada se intenta abrirlas; la mirada es el medio que posibilita la identificación. Si se mira a través de los ojos se reconoce, se establece la identidad de alguien.⁶³ Así por ejemplo, Lucho declara en este sentido:

Con los párpados entrecerrados la miré en los ojos y me dije que Diana me protegía de todos los peligros del mundo. De este sentimiento de seguridad pasé a sospechas y miedos increíbles. No sé cómo ni porqué me dio por preguntarme quién estaba mirándome desde los ojos de Diana. (p. 158)

El gesto de mirar se multiplica en la obra a tal grado que los personajes parecen hallarse envueltos en una telaraña de miradas. La mirada tiene una influencia física notable; la proxémica y la interacción de los personajes se ven profundamente afectadas por la mirada. Ejemplos de esto se dan cuando Félix Ramos declara que: "Lucho me miró con tan imperturbable indiferencia, que busqué refugio en un grupo de amigos" (p. 228); o también cuando Diana (la chica de la Plaza Irlanda) manifiesta su desasosiego por ser mirada por

⁶³ A quien se identifica no es siempre una persona: "Desde que tengo perra, en la calle miro los perros y, si los veo dos veces, usted se va a reír, los reconozco" (p. 104). Pero quizá la distinción que establezco entre la identificación de personas y de perros no sea justa. A lo largo de toda la obra y de manera reiterada se postula una suerte de equivalencia entre unas y otros; equivalencia que, por otra parte, sugiere la solución al inquietante enigma que vive Lucho. Basten aquí como ejemplos tan sólo tres alusiones a este asunto: "Ceferina dice que los animales, a lo mejor, son gente castigada con la maldición de no poder hacer uso de la palabra" (p. 31); "En el cuartito faltaba aire. De las paredes colgaban retratos de perros enmarcados como si fueran personas" (p. 47) y "[Diana] una vez me dijo que somos todos perritos que no se deciden por la postura para echarse[...]" (p. 158).

Lucho con recelo: "He llegado a sospechar que a veces me mirás con recelo. Te juro que es horrible. ¡Yo te quiero tanto!" (p. 208). Un ejemplo notable de cómo la mirada afecta la proxémica de los personajes es el siguiente:

Ceferina, con la cara de rabia y con los ojos relucientes, bien a las claras deja ver su desaprobación. Para mí esa desaprobación, no sé cómo explicarme, es una cosa real, algo que está en mi camino, como la punta de una mesa. No me pida que todas las veces que paso la lleve por delante, porque yo prefiero vivir tranquilo y dar un rodeo. Lo de vivir tranquilo es una manera de hablar. (pp. 33 y 34)

La fuerza que Lucho reconoce en la mirada es tal que incluso la considera capaz de modificar la personalidad de su esposa: "Al verla a Diana tildando escrupulosamente la lista que le dictaron, no pude menos que preguntarme si la vieja le habría echado el mal de ojo" (p. 140).

Como se sabe, la observación siempre determina de alguna manera al objeto observado, cuya apreciación depende de la forma y condiciones en que es aprehendido. Lucho también sabe que la mirada no es pasiva o neutral: "De pronto dije sin pensar, como si hablara otro: "No es cuestión de ser tan cerrado. A lo mejor si ahora me arreglan, cuando vuelva a casa no veré cambios en Diana" " (p. 184). De la misma manera, el amor se ve determinado por la mirada. Así por ejemplo, Lucho señala que: "Si por casualidad toma, entonces, la más característica de sus posturas -acurrucada en un sillón, abrazada a una pierna, con la cara apoyada en la rodilla, con la mirada perdida en el vacío- ya no dudo, me embeleso y pido perdón" (p. 17); y Aldini, por su parte, hace saber de sí que: "Tal vez porque la vista se me nubla, cuando hay poca luz, veo a mi señora más linda, no sé cómo decirles, como si fuera joven. Una cosa bastante rara: en esos momentos creo que es como la veo, la muchacha que fue cuando joven y la quiero más" (pp. 63 y 64).

Pero pese a que la mirada es un medio recurrente de comunicación, interacción y reconocimiento, en *Dormir al sol* ocurre, como en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*, que el protagonista vive sin poder comunicarse plenamente con los otros y en la soledad:

Tuve entonces la prueba de que debo coserme la boca y no hablar de asuntos que me importan delante de personas dispuestas a interpretar con mala voluntad lo que digo[...] Vagamente habré pensado que esas mujeres, al fin y al cabo, eran mi familia y que si no puedo comentar con nadie la preocupación que llevo dentro, estoy muy solo. (p. 110)

Y en otro momento, Lucho dice de su condición solitaria, pero de una manera que posee una gran dosis de humor irónico: “[Mi perra] en el fondo, ha de ser la única persona en que me fio plenamente” (p. 163). El humor en la obra, como en este caso, consigue mitigar el destino trágico de Lucho y tornarlo en tragicómico.

Los proyectos y buenas intenciones de Reger Samaniego⁶⁴, tal como ocurre con los de Morel y Pedro Castel en las primeras novelas de Bioy, producen nefastas consecuencias en el destino del protagonista, quien indefenso, debe padecerlas.

⁶⁴ "No me pida que haga mal a nadie. Mi obra pierde todo el sentido si aumento la desdicha de una sola persona" (p. 220), le dice Samaniego a Lucho Bordenave.

CONCLUSIONES

El espacio-tiempo es, además de una configuración física (de la que puede dar cuenta la Teoría de la relatividad), una configuración cultural, la que es resultado de la interacción de distintos órdenes sociales (técnicos, morales, religiosos, judiciales, políticos, cognoscitivos) y dentro de la cual ocurre la convivencia humana.

Es condición ineludible de la existencia humana estar determinada por circunstancias espacio-temporales. En los ámbitos de *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol*, tales circunstancias conducen a los protagonistas de las obras, inevitablemente, a la soledad y producen en ellos una permanente y acuciante necesidad por salir del espacio en el que dolorosamente deben habitar.

Es la condición espacio-temporal del universo lo que permite la existencia de lo diferenciado. Es a partir de ella que el otro puede existir. Pero, irónicamente, las condiciones espacio-temporales de los universos narrativos de *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol* crean límites excluyentes o fronteras infranqueables. El otro existe, pero es muy difícil o imposible comunicarse con él.

La realización del amor, que es la máxima expresión y más plena, profunda y significativa evidencia del otro, parece estar negada por completo a los personajes principales. Y es que las condiciones espaciales en las que transcurren sus existencias imposibilitan la comunicación y el intercambio con el otro; así pues, el espacio marca dolorosa y terriblemente sus vidas y destinos. Es claro que el tema de la alteridad y la

isotopía espacial se imbrican y codeterminan profundamente en la realización de las novelas de Bioy Casares aquí estudiadas.

El tema de la alteridad, esto es, la problematización de la intersubjetividad, es el más destacado en las novelas aquí estudiadas, y el espacio es el principal elemento que lo determina. De esta manera, es claro que la isotopía espacial posee una notable importancia, tanto temática como estructural.

La literatura fantástica practicada por Adolfo Bioy Casares tiene como base la creación de lo extraño o extraordinario a partir de un déficit cognoscitivo de los personajes y/o lectores, quienes al intentar poner en orden los fenómenos y procesos percibidos (o leídos), dentro de sus usuales y propios marcos interpretativos, no hacen sino abrir las puertas al caos y a la ininteligibilidad. Las pistas y los datos con que los personajes y los lectores cuentan para explicar y ordenar las situaciones extrañas en que se ven envueltos, se revelan incompletas y, al mismo tiempo, atrozmente inconciliables.

Los elementos extraños que aparecen en *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol* se oponen a la idea que poseen los protagonistas de lo que constituye el funcionamiento correcto del mundo, natural o social. Los fenómenos extraños que ocurren en los espacios de las novelas son problematizados tanto en el interior del texto como en el mundo empírico del lector; esto es, tales fenómenos no se dejan encerrar fácilmente dentro del marco de la comprensión del mundo que poseen los personajes y el lector medio.

Existe en las novelas una interacción entre el extrañamiento y la cognición. Lo extraordinario de lo que acontece mueve a los protagonistas a una elucidación de su significado, promueve en ellos una búsqueda del sentido y naturaleza de lo ocurrido. Los avatares interpretativos de los protagonistas reflejan sus enormes limitaciones en los intentos por interpretar y comprender sus realidades enigmáticas.

Las novelas estudiadas se constituyen como intrincados enigmas, a los que, para hacerlos funcionar, Bioy ha debido construir mediante la técnica del suspense. El planteamiento, la complicación y la clarificación de los enigmas constituyen el desarrollo de las rigurosas tramas argumentales de las obras.

Es en la ambigüedad, la dosificación y la manipulación de la información, en el dominio del discurso narrativo, en el respeto a las unidades de acción, tiempo y espacio, pero sobre todo, en el uso irreprochable de un argumento impecable, donde se asienta lo fantástico de *La invención de Morel*, *Plan de Evasión* y *Dormir al sol*.

El componente filosófico de las novelas es muy destacado; los problemas filosóficos claves, tales como los de la percepción, la corrección y posibilidad del conocimiento, la identidad, la alteridad y el de la naturaleza o nivel de existencia de un ente, se revelan como profundamente constitutivos de ellas.

Pero *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol* distan mucho de ser tan sólo filosofía; antes que todo constituyen manifestaciones estéticas donde se expresan las vicisitudes humanas y se comparten el vértigo y el asombro que la vida despierta en los

seres humanos, con lo que contribuyen a dotar de sentido al mundo, esto es, contribuyen a humanizarlo.

Sabemos que los mundos posibles que la literatura nos ofrece no son un reflejo del mundo físico; más bien, constituyen, con respecto a éste, otros mundos; estos mundos posibles de la literatura establecen con el mundo físico una relación de alteridad.

Esta relación no carece de importancia, todo lo contrario; es a partir de ella que nuestro mundo físico, el mundo donde transcurre la vida del lector de carne y hueso, se nos puede hacer visible en sus condiciones más escondidas; el yo, sea éste una persona, una comunidad o el mundo en su conjunto, requiere del otro para ser y para cobrar conciencia de sí.

Aunque el mundo material del lector no es el mundo inscrito en el texto narrativo, la literatura tiene el don de dárselo a conocer al lector. En este sentido, *La invención de Morel*, *Plan de evasión* y *Dormir al sol* hacen visible el mundo moderno al revelarnos de éste una de sus características más deplorables, la de la indefensión de los ciudadanos comunes, quienes ven afectados dramáticamente sus vidas y destinos por las decisiones que los especialistas y tecnócratas (representados muy bien en las novelas por Morel, Castel y Samaniego) toman, basados en una razón técnica e instrumental que no sirve a, ni se ocupa de, los intereses de quienes se ven afectados por tales decisiones.

La invención de Morel, *Plan de evasión* y *Dormir al sol*, dado su gran valor estético y conceptual, son tres muestras de la narrativa más original e imaginativa escrita en

español, donde lo fantástico sirve como vehículo para referirnos sobre el sentido del mundo y la vida humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aranguren, José Luis
1989 "El ámbito de la intimidad", en *De la intimidad*, ed. Castilla del Pino, Crítica, Barcelona (Serie general estudios y ensayos, 199), pp. 17-24.
- Bachelard, Gaston
1975 *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcini, 2ª ed., FCE, México (Breviarios, 183).
- Béjar, Helena
1989 "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras", en *De la intimidad*, ed. Castilla del Pino, Crítica, Barcelona (Serie general estudios y ensayos, 199), pp. 33-57.
- Bioy Casares, Adolfo
1973 *Dormir al sol*, Emecé, Buenos Aires.
- 1984 *La invención de Morel*, ed. Trinidad Barrera, Cátedra, Madrid (Letras hispánicas, 161).
- 1986 *Plan de evasión*, Seix Barral, Barcelona (Literatura contemporánea Seix Barral, 86).
- 1991 "A quien le debo la literatura", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 495, septiembre, pp. 7-9.
- Camurati, Mireya
1990 *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Ediciones Corregidora, Buenos Aires.
- Castilla del Pino, Carlos
1989 "Introducción", en *De la intimidad*, ed. Castilla del Pino, Crítica, Barcelona (Serie general estudios y ensayos, 199) pp. 9-16.

- 1989a Público, privado, íntimo”, en *De la intimidad*, ed. Castilla del Pino, Crítica, Barcelona (Serie general estudios y ensayos, 199), pp. 25-31.
- Chevalier, Jean
1986 *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona.
- Chirlot, J. E.
1962 *A Dictionary of Symbols*, trad. Jack Sage, 2a. ed. Philosophical Library, New York.
- Davies, P. C.
1982 *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*, trad. Roberto Heller, FCE, México (Breviarios, 322).
- Eco, Umberto
1992 *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Lumen, México (Palabra en el tiempo, 214).
- Engel, Pascal
1994 “Las paradojas de la identidad personal”, en *La identidad personal y la colectiva*, trad. Corina Iturbe, eds. León Olivé y Fernando Salmerón, UNAM, México (Cuadernos, 62).
- Fourez, Gérard
1994 *La construcción del conocimiento científico. Filosofía y ética del conocimiento*, trad. T. Aguilar, A. Caballero, C. González, R. Moreno y C. Torres, Narcea, Madrid.
- Fromm, Erich
1963 *Ética y psicoanálisis*, trad. Heriberto Morck, 3ª reimp., FCE, México (Breviarios, 74).
- Gadamer, Hans-Georg
1984 *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud y Rafael Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca (Hermeneia, 7).

- Girard, René
1995 *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona.
- Glowinski, Michal
1993 "Los géneros literarios", trad. Isabel Vericat, en *Teoría literaria*, eds. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, Siglo XXI, México, pp. 93-109.
- Hall, Edward
1994 *La dimensión oculta*, trad. Félix Blanco, 16ª ed., Siglo XXI, México.
- Horsmann, Cristina
1993 *Enigmas y máquinas; la narrativa de Adolfo Bioy Casares*, Tesis (Ph. D.), Yale University Ann Arbor
- Kant, Immanuel
1978 *Crítica de la razón pura*, prolog., trad., e índices Pedro Rivas, Alfaguara, Madrid.
- King, J. P.
1974 *The Novel and Short Stories of Adolfo Bioy Casares*, Tesis (Bachelor of Philosophy).
- Laing, R. O.
1985 *El yo y los otros*, trad. Daniel Jiménez, 3ª reimp., FCE, México (Biblioteca de psicología y psicoanálisis).
- Levine, Suzanne
1977 *Variations on Topoi: Locus Amoenus, Pastoral and Romance in Two Works by Adolfo Bioy Casares*, Tesis (Doctor of Philosophy), New York University.
1982 *Guía de Bioy Casares*, Fundamentos, Madrid (Espiral/ensayo, 61).

- Lorenz, Konrad
1974 *La otra cara del espejo*, trad. Manuel Vázquez, Plaza y Janés, Barcelona.
- Marchese, Angelo
1983 “Las estructuras espaciales del relato”, en *Semiosis*, núm. 10, enero-junio, pp. 25-35.
- Martino, Daniel de
1991 *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares.
- Merleau-Ponty, Maurice
1971 *La prosa del mundo*, trad. Francisco Pérez, Taurus, Madrid.
1975 *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Ediciones Península, Barcelona (Historia, ciencia y sociedad, 121).
1994 *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Planeta-Agostini, Barcelona (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 51).
- Milner, Max
1990 *La fantasmagoría*, trad. Juan Utrilla, FCE, México (Lengua y estudios literarios).
- Moreno, Rosa
1988 “La naturaleza transformada. Los jardines”, en *Arte efímero y espacio estético*, coord. José Fernández, Anthropos, Barcelona.
- Nicol, Eduardo
1981 *La agonía de Proteo*, IIF-UNAM, México (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 5).

- Olivé, León
1995 "La dimensión social del yo y de la identidad personal", en *Revista de la Universidad*, núm. 539, diciembre, pp. 15-21.
- Olivé, León y Fernando Salmerón (eds.)
1994 *La identidad personal y la colectiva*, IIF-UNAM, México (Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filosóficas, 61).
- Pereira da Costa, Dalila y Pinharanda Gomes
1989 *Introducción a la saudade. Antología teórica y aproximación crítica*, FCE, México (Breviarios, 456).
- Puértolas, Soledad
1989 "Literatura de la intimidad", en *De la intimidad*, ed. Carlos Castilla del Pino, Crítica, Barcelona (Serie general estudios y ensayos, 199).
- Rico Bovio, Arturo
1990 *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*, Joaquín Mortiz, México (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- Schaeffer, Jean Marie
1988 "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", trad. María del Rosario Rojo, en *Teoría de los géneros literarios*, comp. Miguel Garrido, Arco/Libros, Madrid (Lecturas), pp. 155-179.
- Scheines, Graciela
1991 "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 487, enero, pp. 13-22.
- Segura, Jean
1995 "<<Realidad virtual>> ¿una inmersión en la imagen?", en *Mundo Científico*, núm. 112, pp. 416-419.
- Suárez Coalla, Francisca
1994 *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca (Lecturas críticas, 18).

Torres, Danubio
1976

“Las utopías pesimistas de Adolfo Bioy Casares”, en *Plural*,
abril.

Wittgenstein, Ludwig
1989

Observaciones, trad. Elsa Cecilia, 3ª ed., Siglo XXI, México.